



مقالة نقدية في نصوص كردية

عبدالكريم يحيى الزيباري

يونس أحمد

عبدالخالق سلطان

عبدالكريم الكيلاني

محمد شيخو

د. محمد صابر عبيد

فدان آدم

د. عشتار داود

د. خليل شكري هياس

محمد بدرالدين البدري

وزارة الثقافة لحكومة إقليم كردستان
المديرية العامة للنيوان
مديرية الشؤون القانونية

101



مسن
منشورات
انجساد
الادباء
الكورد
دهسوك

مقالات نقدية في نصوص كردية

مقالات نقدية في نصوص كردية

أ . د . محمد صابر عبيد

د . عشتار داود

فدان آدم

يونس أحمد

عبدالكريم يحيى الزيباري

محمد بدر الدين البدري

عبدالخالق سلطان

محمد شيخو

خليل شكري هياس

عبدالكريم الكيلاني

■ مقالات نقدية في نصوص كردية

■ الغلاف و الاخراج الفني :
عصام حجي طاهر

■ العدد : ٧٥٠ نسخة

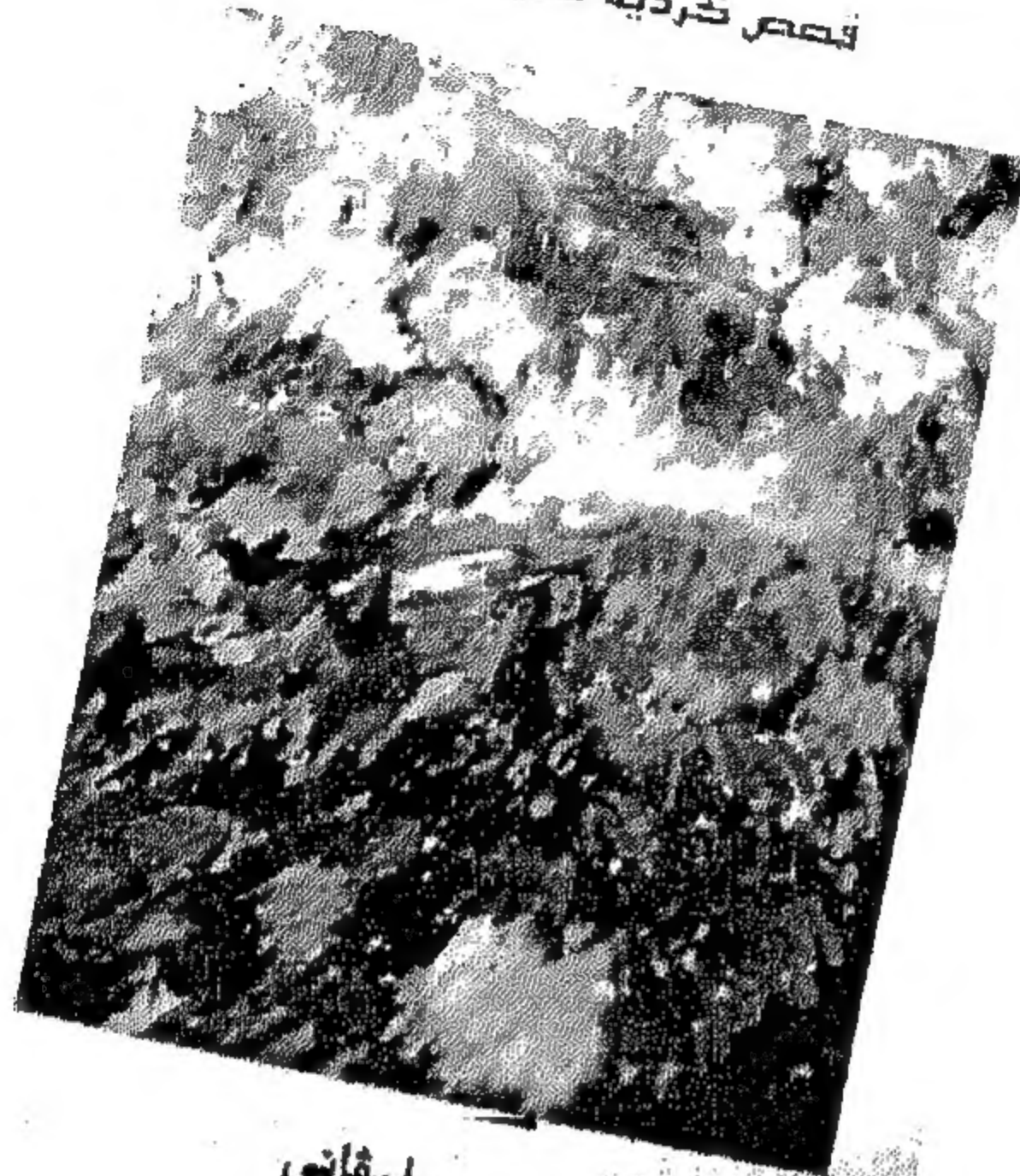
■ الطبعة الأولى / ٢٠٠٦

■ مطبعة هاوار / دهوك

■ رقم الأيداع (٧٥٠)

كوردستان - ٢٠٠٦

قصص من بلاد النرجس
قصص كردية مترجمة



حسن سليمان

إشكالية

السردي والثقافي
في رؤيا الحكاية

أ. د. محمد صابر

مدخل

انفتح السرد الحديث على مداخل متعددة ومتنوعة ، متجاوزا بذلك صلابة التمسك بالعناصر التقليدية والانتماء الحاسم إليها ، مباداً يده إلى الفنون الجميلة يستلهم منها خواصاً فنية وإبداعية جديدة يطور بها تقاناته السردية ، أو ماكثا في منطقة الأسطورة محاكيا وناقلا لبعض آلياتها وتقاناتها ، أو مشتغلا على شكله من الداخل تثقيفا وتطويرا وتشكيلا .

إلا أن عنصر الحكاية يبقى ظلاً سرديا ماثلا يتمركز حوله الحكيم وينهل منه ليخلق حيواته القصصية ويطلقها في فضاء السرد .

من بوابة هذا المدخل وعبر معطياته الآنفة نجتهد في مقاربتنا لقراءة (١) قصص من بلاد النرجس (٢) (١) ، وهي مجموعة قصص كردية مترجمة .

لعل من الواضح أن التنوع الأسلوبي والتقاني الذي شهدته اختيار

القصص ، وضعها في مشهد يمكن القارئ من تشكيل تصوّر معقول عن واقع السرد القصصي لدى شعب له خصوصيته ، طالما ظلّ غائبا عن القارئ العربي لظروف وأسباب معروفة .

وعلى الرغم من أن هاجس الدفاع عن النموذج في سياق الحيوي والموضوعي كان الشاغل الأكبر لعوالم ((قصص من بلاد النرجس)) وفضاءاتها ، إلا أن بعضها أظهر طاقات سرد خلّاقة يمكن أن ترتقي إلى نماذج عليا في السرد القصصي العربي وغير العربي .

تنشغل تجربة هذه القصص بالتعبير الصارخ عن حيوية التجربة البشرية ، إذ ((ليس ميدان القصص في حقيقة الأمر إلا التجربة البشرية كلها)) (٢) ، وهذا المستوى من طاقة التعبير بالحكي يعيننا حتما ((على فهم الحياة وجعلها أكثر إنسانية)) (٣) ، مما يقرنا من حرارة التجربة و((يزيدنا متعة بالحياة وتفهما لها)) (٤) بالرغم من قسوة التجارب المحكية وضراوة تفاصيلها المأساوية أحيانا .

وترتبط الصلاحية الفنية للحكي بمدى قدرة القاص في إدراك السرّ الذي يحولّ المأساة البشرية إلى متعة في السرد ، ف((القاص في غمرة الحماس الشعري والشعوري يولد الأسئلة تلو الأخرى ، ولا ينتظر جوابا ، ولا يتوقف ليوضح أو يجيب . فالسؤال صيغة وتركيب لغوي لكن من حيث الغاية والقصد تدفق سردي ، وتجميع للمشاعر الجياشة ، والسؤال هنا ليس حالة وعي بقدر ما هو حالة تفجير اللاوعي ، ومحاولة لتجاوز المقاومة التي تفرض على الكلمات ، إنه انفجار كلامي يحضر في عمق التربة المتكلسة ليخصبها)) (٥) .

وحتى تتحقق هذه الرؤية الخاصة في ربط الفن بالتجربة فإنه - وحسب اليزابيث باوند - فإنه ((ينبغي أن تتوافر في القصة العاطفة المركزية ، والتلقائية الموجودة في الشعر المنشور ، وينبغي أيضا أن تمتاز بالتماسك والوضوح ، إذ إن التماسك والوضوح الشعري جوهران لصياغتها ، حتى يمكننا القول إنها تقف عند حافة النثر)) (٦) .

وستسعى قراءتنا إلى استنطاق الرؤية السردية التي اشتملت عليها القصص في إطار أربعة محاور مركزية اشتغلت عليها القصص ، وكرست قيم الحكمي فيها لصالح تجربة عميقة في خبرتها وتحديثها اللساني والإنساني .

التوظيف السردى لتقانات الفنون الجميلة

حاول السرد القصصي في بعض ((قصص من بلاد النرجس)) الإفادة من تقانات الفنون الجميلة ولاسيما السينما والتشكيل ، في تطوير البنية السردية وتوسيع مديات اشتغالها الفنية .

وخلق التوظيف السردى لتقانات السينما والتشكيل وضعاً سردياً نقل أسلوبية القص إلى موقع أكثر تماسكا وعطاء .

في قصته ((خبز محلى بالسكر)) يعتمد القاص حسن سليمان راويا سينمائيا يركز عدسته السردية على اللقطة المكانية ويصورها بدقة ، كما يصور بدقة شخصيات ((حه لو / عاليا / جنو)) من خلال تركيزه على مناطق معينة في مساحة الشخصية ، على النحو الذي يبدو فيه القصة وكأنها حكاية مقلنة :

بقدمين لا روح فيهما ، ركضت إلى نبع النساء في
الطرف الأيمن من القرية ، اختبأت خلف صخرة كبيرة
، لمحت طائرتين تحلقان على مستوى منخفض
يسبقهما أزيز وعويل هائل . حلقت الطائرتان بحرية
حول القرية ثم صبت حمل الدمار والموت فوق بقايا
هيكل القرية ، وبفرح اتجهتا شرقا مثل بازين تركا
طريدتهما توا . بوجه أصفر خال من الدم عادت (
عاليا) إلى القرية ، شاهدت حفرة كبيرة في موضع
سقوط الصاروخ () ليته كان قبركما الآن يا
.....) .

يمضي حسن سليفاني في قصته الأخرى () ليلة المطر () إلى تفعيل
حركة الراوي المواجه للمخاطب () البطل / الشخصية () باعتماد حساسية
التصوير المسردن عن قرب ، حيث تضع الكاميرا بطلها المصور في قلب
الصورة المكبرة وتحركها بدقة ، فضلا على استخدامه آلية تصوير إطارية
تبدأ معها القصة وتنتهي بها ، إذ تبدأ القصة () . أهنأك أجمل من
المطر ؟) ، وتنتهي () . حقا المطر جميل .. !!) ، بكل ما تختزنه
من إشارات توليد الجمال بعد غسل الأشياء جميعا بالمطر :

مددت يدك إلى جيبك ، أخرجت علبة سكاير ،
أشعلت واحدة ثم مددت العلبة نحوه :

- لا أدخن هذه النوعية .
صمت قليلا وأردف يقول :
- أرجو الآن لا أكون قد أزعجتك .
نظرت إلى وجهه الأسمر وضحكت ثانية من
الأعماق ، ولم تجبه .
شربت شايا آخر ، لم تكن تملك فكرة لتعطيه لصاحب
المقهى ، قلت له :
- بقي لك درهم عندي .
- ليكن الشاي الأخير على حسابي .
- فلتعش .
نهضت مغادرا .. وصلت إلى جثث التليفونات
المتراصة ، وددت لو
تسمع اصوات أطفالك ، لكنك تذكرت ، أن دراهمك
قد نفدت .. مرة أخرى ضحكت ، رفعت رأسك إلى
السمااء القائمة وكنت تبتسم من القلب لهواء المطر
البارد ..
- حقا المطر جميل .. !!

لكنه في قصة ((ساعة في حضرة طبيب السعادة)) يقدم حكاية
المكان بلسان الراوي المتكلم ، الذي يستثمر طاقة الموروث الشعبي (الحوت
الذي بلع القمر ويسعى هو لإنقاذه) ، وتنتهي إلى مفارقة في معادلة ()

الطبيب النفساني - المريض () :

وإني أتذكر يا طبيب السعادة ، ذات ليلة رايت حوتا
كبيرا يخرج من النهر ، ويحدق في وجهي ثم يطير
إلى السماء ويقترب من الغيوم .. يجتازها ..
يطير ببطء إلى القمر المتلألئ .. يقترب منه ..
يفتح فمه الواسع كالكهف وابتلع القمر .. يختفي
ذلك الضباب الجميل الجذاب ويحلّ الظلام في
الأرض والسماء .. ويهبط ثانية إلى النهر .. أحمل
محراث جدي واتجه إلى النهر لأقتل الحوت وأستعيد
منه القمر ، أرى فجأة قطيعا من الذئاب الظامئة
للدماء البشرية تظهر أمامي وتلاحقني ، أتراجع قليلا
، يصرخ في " خاني ذو الكف الذهبي " :
.. لا تتراجع يا كردو .. سأساعدك ..

أما شهادته الأدبية ((من دفتر الانتفاضة)) فإنها تخضع في قسمها
الأول لسارد سيرذاتي يتقن ضمير راوٍ مختفٍ يخاطب البطل ، لكنه في
القسم الثاني يتسلم مقاليد السرد ويبدأ برواية الحدث السيرذاتي المجنس
بصفة ((شهادة أدبية)) ، في إشارة إلى تنوع الضمير الأول (المتكلم)
بين السرد بالنيابة في القسم الأول ، والسرد الأنوي في القسم الثاني :

ما الذي أيقظ ذاكرتك الآن ؟
 ما الذي دفع بأحداث اليوم الأول للانتفاضة في مالطا
 بالاستيقاظ من نومها ؟
 هل هو هذا التشكيل الهندسي الجميل من المقاتلين
 الصبيان الذين لا تتجاوز
 أعمارهم السادسة عشرة ، وهم فرحون بينادقهم
 المشرعة لفتح النار ،
 والماضون قدما صوب الشمس بثبات !! يا لانطلاقتهم
 وغبطتهم !!
 - كم هم فرحون !! أهم ذاهبون إلى استعراض مدرسي
 12

هذا ما قاله ريتشارد ، وهو يصورهم بشوق .
 تذكرت اللحظات الخالدة التي لا تنسى لليوم الأول
 للانتفاضة في ١٤ / ٣ / ١٩٩١ في مالطا ، كيف
 استولى الصبيان والرجال والنساء قبل أن تشرق
 الشمس على المعسكر الواقع خلف بساتين اللوز قرب
 ماسيكي وأكوام البنادق التي كان يحملها الصبية
 وهم يغنون معا :
 تحيا كردستان .. تحيا كردستان ..

القاص حكيم عبد الله يقدم في قصته ((ليله عاصفة)) ساردا

متكلما يسرد الحادثة ويسندها بمرويات من خارجها تحت عنوان (قالوا :) ، ما يلبث أن يضاعف سرد الحادثة باسترجاعات سردية مصاحبة للحادثة ومندمجة في سياقها تحت عنوان (حديث سابق) ، ثم يختزل الحادثة اختزالا سينمائيا تحت عنوان (مشهد) ، يصف مشهد الزوجة المنتظرة لزوجها الغائب ، والطفل من خلفها يصنع إشارة الاستمرار والحضور والتواصل الزمكاني والشخصاني .

كانت جالسة بالقرب منه ، لاصقة رأسها بموضع رأسه .. كانت عيناها الغائرتان مغمضتين ، وكأنها في انتظار أن تسمع خبرا عنه ، دوغما حراك كانت منذ فترة طويلة وهي على هذه الحال من دون أن يغير عضو ما في جسدها مكانه .. انفض الناس الذين كانوا هناك ، والذين كان لكل واحد منهم فيه فقيده، قطرات المطر المنهمرة اشعرت جسدها بالبرد .. على مهل اعتدلت ورمت بحفقات من التراب عليه وبدأت بالطرق عليه حتى عدلته جيدا . نظرت إلى السماء التي كانت أدكن من فستانها حينما أنهت عملها ، التفتت إلى الوراء، وجدت بأن ابنها قد التقط عودا وقد رفعه إلى مستوى عينه وهو يحدق بإصرار إلى التل العالي المطل عليهم ..

وفي قصته ((بضع دقائق من زمن طويل)) يرسم صورة الشخصية القصصية بطريقة (البورتريه) ، إذ تختزن الصورة شبكة من الإشارات والعلامات التي تختصر الزمن والمكان والحدث داخل لوحة الشخصية ، وتعتمد على تشكيل الطبقات ، بحيث أن كل طبقة من طبقات الصورة تستجيب لزاوية نظر معينة تسعى إلى إضافة عنصر جديد لها ، على النحو الذي تكتمل في نهاية القصة وهي تغادر زمن الصورة / اللوحة إلى زمن جديد خارجها :

فجأة رأى الباب الثقيل جدا يفتح .. واحد ،
اثنان ، عشرون معا مسكوا يده ، حينما أصبح
وسطهم ، لا أعلم كم منعظا خلف وراءه ولا أعلم
كم درجة صعد .. ولأول مرة بعد زمن طويل رأى
عين الشمس من جديد .

الراوي يروي روايته عن الشخصية (من أمام) ، فهو لا يحيط علما بالتفاصيل العميقة للحدث المختزن في لوحة الشخصية ، لذا هو يعترف ((لا أعلم / ولا أعلم)) في إشارة إلى استقلالية الحدث / الشخصية عن سلطة السرد .

قصة ((الصور المعكوسة)) للقاص صلاح عمر تستخدم أسلوبية السرد عبر الشاشة ، فتوظف صور الأحذية بحركاتها وهيئاتها رمزا للحركة المجانية التشيؤ والاستعباد .

إن سردنة الصورة في شاشة عرض خاصّة تتمظهر عبر مزج الصورة البصرية بالصورة الذهنية ، لخلق تصوّر سردي عن صور يراها البطل معكوسة ، أو أن البطل في وضع حيوي ونفسي معكوس فيرى الصور معكوسة :

تلك المشاهد التي كانت تتجسد أمام ناظره ، لم تكن مشاهد عادية ، بل مجموعة مشاهد ولوحات غريبة كانت تظهر على شاشة التلفزيون ، أما هو فقد مكث لبرهة يشاهدها محتارا من دون أن يدرك لماذا هذه المشاهد واللوحات .. وما الغرض من عرضها ؟ ولكن عندما ظهر زوج حذاء كبير مغطيا الشاشة ، نهض فجأة وكأنه حقن بآبرة متوجها نحو التلفزيون ، للحظات ظل يتأمل صامتا الحذاء ، ثم جلس في مكانه القرفصاء ، وحينما تحول الحذاء إلى اثنين وثلاثة وأربعة وستة اعترته الحيرة ، كان متعجبا من مجموعة من الأحذية التي تسير بمحاذاة بعضها ، كانت الأحذية كالنمل تراصفت نحو المجهول على سطح مرتفع وعز.

آلية العرض والوصف تهين للساد الموضوعي وضعا سرديا مواجهها للشخصية ، فيسرد برؤية (مع) إذ هو يعرف بأسرار الحدث السردى بقدر

معرفة الشخصية / البطل .

أما القاص كاكل حسن فإنه يقسم قصته ((نهاوند)) على فضاءين سرديين ، الفضاء الأول فضاء وصفي يجعل من (نهاوند) جمهورية مثالية أنموذجيه ، ويستغرق الراوي باستخدام عدسة كاميرا تصف بدقة ، ويرسم في صدر المكان إشارات من صنع الجد (بابير) ، ويشحن الوصف بالموروث الشعبي :

كانت نهاوند تتسع بشكل طبيعي ، ولم يكن يسمح لأي غريب بالسكن فيها ، ولم تكن أية أسرة من العائلة تترك القرية إلا لأسباب قاهرة . لقد أصبحت نهاوند في السنوات الأخيرة قرية كبيرة شبيهة بالمدينة ، ومملكة صغيرة تشبه الجنة ، وقد أنشأت سوق كبيرة غرب القرية تتوفر فيها جميع المستلزمات الضرورية . كان الناس يأتون من كل حذب وصوب لمشاهدة هذه القرية ، وكان الشاي والقهوة يقدمان بسخاء في مضيف الحاج بابير، وكانوا يتمنون أن يسعفهم الحظ ليصبحوا فيها رعاة بقر أو مزارعين بالأجرة ، لكن أهل القرية لم يكونوا بحاجة إلى أحد . كان مجلس القرية قد أنشأ صندوقا لجمع الزكاة وزكاة الفطر والندور ، فكل فقير أو ذو حاجة كان يتوجه إليها ، لا يعود منها

خالي الوفاض ، كان أهل نهاوند يعيشون برخاء وهو
متساوون إلى حد ما في الثروات والدخل ، كان
هناك فرق بسيط بين الرجل والمرأة ، ولم يكن الحب
محرمًا ، فعندما كان الشاب والفتاة يحبان بعضهما ،
فإنهما كانا يتزوجان عندما يبني الشاب منزله .

الفضاء الثاني فضاء الحادثة السردية بعد أن تحوّل النعيم المكاني
لنهاوند إلى جحيم على أيدي الأعداء ، وتبقى الكاميرا لديه تعمل
باستخدام عدستين ، الأولى خارجية تصوّر الحادثة السردية ، والثانية
داخلية حلمية تصوّر دهشة الجد (بابير) وغيابه عن الوعي وأحلامه التي
اختلفت فيها الحقيقة بالخيال .

في حين يذهب القاص تيلي صالح موسى إلى استثمار طاقة
شكل في قصة ((اللوحة القائمة)) ، فيدفع الراوي المتكلم التشكيلي
إلى تشكيلية القص ، بادئا بالإشارة الاستهلاكية الدالة على هذا الفضاء
سردى الجمالي :

أريد أن أرسم لوحة بالكلمات ، أعلم أنه ليس سهلا
، أتعتقدون أنني سأنجح في رسم هذه اللوحة ؟

إذ نجد أن فكرة سردنة التشكيل (أرسم لوحة بالكلمات) فاعلة في
حيّز الاقتراح ، ومشتغلة في ذهن الراوي منذ خط الشروع الأول ، الذي

يستهدف نقل فعاليات السرد القصصي إلى داخل اللوحة وقد اكتسبت حمولة دلالية معينة بصفاتها اللافتة في عتبة العنوان (القائمة) .
ويمضي السارد التشكيكي في تجسيد مفردات التشكيل داخل الفضاء المسرد للوحة ، مُظهرًا حرفية عالية وإدراكا عميقا للأفق البانورامي الذي يحيل اللوحة إلى دراما سردية متحركة :

مثل فارس ليل ، يقف أخوا الفتاة قرب رأسها
، ملابس سوداء ، سيفان أسودان ، يمتطيان حصانين
أبيضين .. بسهولة يمكنك أن ترى كل هذه المناظر من
خلال اللون الأسود والمظلم للوحة ، لو دقت النظر
بدقة في اللوحة ، ستري أن كل واحد قد وجّه خنجره
إلى صدر الآخر . وربما كان هذا هو سبب بكاء الفتاة
..!!

إن ثمة الحدث التشكيكي في إطاره السردى داخل اللوحة يفيد من شعرية اللون (ملابس سوداء / سيفان أسودان / اللون الأسود والمظلم) ، في شحن المشهد السردى بالحركة التي تصل بالرائي المتلقي المستدعى للمشاهدة إلى وضع متوتر حاد الرؤية (ستري أن كل واحد قد وجّه خنجره إلى صدر الآخر) ، وهو ما قد يؤدي إلى اقتراح تأويلي قرائي لمنطقة أخرى من مناطق اللوحة (ربما كان هذا هو سبب بكاء الفتاة !!) ، إذ يفك المسرود التشكيكي لغز نفسه بنفسه .

ولا يتوقف الراوي التشكيلي عند حدود العرض والشرح والتأويل ، بل يتجاوز ذلك إلى استدعاء المروي لهم للإسهام في إكمال اللوحة ورواية حكايتها :

أعذروني ، إن بدت بعض النواقص في لوحتي ، بإمكانكم حسبما تشاءون أن تعالجوا هذه النواقص فيها ، بإمكانكم بسهولة أن تملؤوا تلك الفراغات بوجهات نظركم .. إذا لم يستهوكم اللون الأسود ، بإمكانكم استخدام لون آخر..لأنني أعلم ، أنكم مثلي أيضا لا تحبون اللون الأسود .

ويعرض لهم مجموعة مقترحات تعترف بنقص اللوحة من جهة ، ومن جهة أخرى بضغط الواقع السردي الذي دفعه إلى اختيار لون لا يحبه هو ولا هم ، لكنه لا سبيل إلى الاستغناء عنه لأنه يتعلق تعلقا شديدا بالفضاء الوصفي للعنونة (اللوحة ؟ القائمة) ، وبهذا فإنه يحول منطقة السرد القصصي إلى مهرجان تتفاعل فيه الفنون كما تتفاعل فيه مكونات السرد الرئيسة (الراوي والمروي والمروي له) ، في فعالية سردية تكسر طوق العناصر القصصية وتخرج إلى كينونة نصية عالية الفرادة والفنية .

الأسطورة وغرائبية المروي

تُظهر ((قصص من بلاد النرجس)) في بعض نماذجها ميلا

واضحاً إلى منطقة الأسطورة ومنطقة غرابة المروي ، ويعكس هذا رغبة سردية في تطوير فنية القص عن طريق استعارة تقانات الأسطورة وغرائية المروي ، وتوظيفها في تعميق سلطة السرد على فضاء الحكاية .

القاص جليل كاكه وه يس في قصته ((كوكو أرابخا)) يتلاعب بالضمير السارد الذي يتلاعب بدوره بالفضاء السردى للقصّة ، إذ يقوم باستقدام الفضاء الأسطوري والتاريخي وتوظيفه في حاضر القص ، عن طريق خلط المرجعية الأسطورية والتاريخية بالراهن المحكي ، والسعي إلى صناعة بؤرة زمكانية تلتقي فيها الأزمنة وتتجمع الأمكنة في مثابة سردية واحدة وعلى خط شروع سردي واحد .

البطل (كمال) في بحثه عن (أرسلان) يتماهى مع صوت (كوكو) اليمامة ، كما يستجيب للإيقاع السردى المترامي أسطورياً في حوار (الو لوميش) أحد القواد الكوتيين ، مع (أناهيتا) ربة الحب في الديانة الزرادشتية ، في ظل الفضاء المكاني الساحر لمدينة (أرابخا) وهو الاسم التاريخي لمدينة كركوك .

وعلى الرغم من أن الضمير الأول السارد يقارب ضمائر أخرى ، لكنه يبقى مهيمناً على الكون القصصي ، قائداً لدفة السرد ، ويدور حول الشخصية المركزية (كمال) متماهياً معها مرة ومنفصلاً عنها انفصالاً رمزياً مرة أخرى .

تسعى القصّة إلى إدانة الحاضر بالأسطوري والتاريخي ، كما أنها تسعى إلى إدانة التاريخي والأسطوري بقسوة الحاضر وجبروته أيضاً :

آه زوجتي العزيزة ما زلت تنتظريني ، كنت عروسة
الليلة الثالثة وكانت وكانت حناء عرسك ما زالت
طرية عندما وقعت في قبضة " أوتو حيكال "
اختطفك من أحضاني وقيدني هنا .. كم من
السنوات مضت .. صدقيني نسيتها ، خمس عشرة
.. عشرون .. لا أعلم ، علائم فصول السنة لا
وجود لها عندي .. المعيار الوحيد لتقدمي في السن
هو تغيير في جلد أطرافي وجسدي ، وتسلل الشيب
إلى رأسي ولحيتي ، ها الآن لحيتي نزلت إلى صدري
، لقد نسيت ملامحي أما ملامحك الجميلة فما زالت
في ناظري ، لا تمر ليلة واحدة من دون أن أحلم بك ،
أرى هذا الوحش اللعين - أوتو حيكال - يحتضن
جسدك الأنثوي بشهوة عارمة ، وأنت بكل صوتك
تعبرين عن الاشمئزاز والسخط وتنادينني : " الو
لوميش ، أنجدني ، الو لوميش " . قلبي يحدثني
ويقول : إلى الآن أنت لن تنس تلك الليالي الثلاث
للحظة واحدة بالروح والجسد أنت معي ، ابدا لن
تقترني بذلك الوحش ، يازوجتي الحبيبة لحد الآن
أنت وفي صباح كل يوم تأتي يمامة (كوكوختي)
شادية قرب غرفتي الضيقة المظلمة ، أجل بصوتها
الرنيـم تشدو وعلى شدوها استيقظ إن هذا الصوت

يشبه صوتك بل أنا واثق أنه صوتك ! منذ تلك
اللحظة التي سجت هنا لم اشاهد أحدا حتى كدت
أنسى ملامح الإنسان .

وتنهض قصة ((الصوت)) للقاص فاضل عمر على تشغيل إيقاع
السرد عبر حوارية قائمة على سرد مقطوع بين الشخصية المتماهية مع ذاتها
سمعيًا ، والآخر المنفصل عن هذا الفضاء السمعي ، فتبرز الصوت الأحادي
وانطوائه على رمز يتعلق بصوت العصر الذي يحتاج إلى طاقات سمعية
خاصة للتوصل بإيقاعه السمعي :

- أسمع هذا الصوت ؟
- أي صوت ؟
- هذا الصوت الحاد والقاسي والمتوحش .
- لا أسمع هكذا أصوات ..
- حدّق فيّ بحدة وقال :
- لسنا في غابة ، لكي نسمع هكذا أصوات .
- أحقا لا تسمعها ؟
- ما بالك ، أية أصوات ؟ أية وحوش ؟
- مالي أنا أم مالك أنت ؟
- لمس جبينني بيده وقال :
- يبدو أنك بحاجة إلى حجاب بطول متر كامل .

لكن عندما أفاق وأدرك أنني لا أؤمن بالحجاب ، قال
بخجل :

- بالله أنت مشكلة ، أوحذك تسمع هذه الأصوات
المتوحشة الحادة في
وسط هذه المدينة ؟

- من قال إنني وحدي اسمعها ؟ يوما بعد يوم يزداد
عدد الذين يسمعونها
، لكن ماذا أفعل لك ، ما تودّه تسمعه أذنك ، وما
لا تريده تتغافل عنه .

ويستخدم في قصته الأخرى ((الشيخ الندمان)) السرد بالأسطورة ،
إذ يعتمد على أسطورة (الشيخ الندمان) الطالع من القبور لإنشاء نسل
جديد ، لا شك في أن توظيف الحكاية الأسطورية والسرد الأسطوري جاء
لتعزيز قيمة الانبعاث المؤجل القادم مثل الربيع على نحو يقارب أسطورة
تموز :

ومن غابر الزمان كانت قريتنا عامرة، كان القرويون في
بداية ربيع كل عام يتعاونون في صيانة وترميم سياج
المقبرة . اليوم بعد ان دمرت قريتنا، وغدت أرضها
جرداء ، وظلت المقبرة بلا حراس ، غلب الخوف
والرعب قلوب المسنين ، لأنهم يعلمون أن سور المقبرة

لن يصمد أمام الثلج والمطر والحالوب .. سيحطم
الشتاء السور، وسيستفيق الشيخ من رقاد السنين ،
ويحمل جرته ويتجه إلى نبع القرية ، سيملاً الجرة بالماء
ويرش به الأحباب ، سيعتلي شاخسة الأذان وينادي :
يا قوم ، انهضوا من نومكم العميق .
فقد دمر الأحياء الديار
وهلّ الربيع من جديد .

في قصة ((أكلوا البطاطة)) للقاص د . فرهاد بيربال يجري
توظيف غرائبية المروي ، الذي تصبح فيه (البطاطا) مركز الحياة عند
ناس القرية :

تدريجياً كره أهل القرية جميع أصناف الأكلات
الأخرى ولجأوا إلى أكل البطاطا حتى أصبحت
بالتدريج الأكلة الوحيدة التي يتناولونها . وكانت
زراعتهم مقتصرة على البطاطا في السهول وفي
حدائق البيوت وأمامها ، وحتى في المقاهي والمدارس
، كانت البطاطا هي النبات الوحيد المزروع ، كانوا
يشربون ماء البطاطا ، ومن كان فيهم أحسن حالا
يشرب عصير البطاطا .. أما الأغوات والأقندية فكانوا
يشربون بيرة البطاطا وعرق البطاطا ، والفقراء

يصنعون معجون البطاطا ويخزنونها للصيف ، كان
الناس يصنعون ملابسهم من قشور البطاطا ، يعلقون
صورا مختلفة للبطاطا على جدران البيوت والمقاهي ،
وكانت زكاتهم أيضا بالبطاطا ، وفي مناسبات
الأربعينيات والأسبوعيات والمناسبات الأخرى كانت
أفضل الهدايا المقدمة عبارة عن بطاطا ، حتى عند
موت أحدهم كانوا يغلسونه بماء البطاطا ويضعون حبة
بطاطا معه في القبر .

بحيث أن ابن القرية (فريدون) الذي غادرها لمدة ثلاث عشرة سنة
كاملة ، إثر الطاعون الذي اجتاحتها ، ثم عاد بعد ذلك يحمل الذهب الذي
لم يعره أحد اهتماما ، تأكد بأن (الطاعون) تحول إلى (بطاطا) ، وربما
كان الذهب الذي حمله إليهم كان بالنسبة إليهم شكلا من أشكال الطاعون .
ويعمل القاص فرات جوري في قصته (حلم أورخانوف) على تفعيل
المتخيل السردى عبر الحلم ، إذ يظهر فضاء الحلم داخل بنية السرد فضاء
مفتوحا على آمنيات الشخصية وآمالها ، ويحتشد السرد في الحلم لأن
آليته الحلمية آلية ضامة تتركز فيها الحوادث وتتكدس وتتعدد .

إن (حلم أورخان) في العودة إلى الوطن حلم سردي يوازن بين زمانين
ومكانين وحدثين ، زمان ومكان وحدث الوطن ، وزمان ومكان وحدث المنفى
، وبينهما تصطرع أحلام الشخصية وتنمو وتتعدد ، لتستوي على أرض
الواقع السردى خيطا يفصل حلم السرد عن حقيقته :

حينما أفاق أورخان من النوم ، كان قد سقط من
سريره وكان جسده على تلك الأرضية الباردة قد تعرق
، وكانت ساعته ترن وترن معلنة الساعة صباحا
.. بغضب مَدَّ يده نحوها وأوقف رنينها .. سحب نفسا
عميقا مليئا بالأسى .. نهض على قدميه ليخرج ،
جاءه البريد ، رسالتان ، دبلومه الاقتصادي ، ومجلة
وجريدتان ايضا .. إحدى الرسالتين كانت من الأهل
فتحتها بلهفة وقراها حينما علم أنه قد أطلق
سراح أخيه .. ارتدى بدلته بسرعة وقصد بيت سردار
.. كان سردار ما يزال يغط في النوم ، كان
مرتديا لباسه القصير فقط حينما فتح له الباب ،
.. خيرا ماذا تبغي في هذا الصباح ؟ قال له سردار ..
.. أتعلم ، يا سردار ..
.. ماذا أعلم ؟ أحلاما أخرى رأيت ؟
ضحك أورخان :
.. أجل .

قال له سردار ضاحكا :
.. والله إنك قد غدت لنا ثيلوموف ، لا دواء
لأحلامك يا أخي .. عسى أن يظهر أحد ما ويدون
أحلامك ويسميتها " أحلام أورخان " .

تتمتع القصة بسيولة سردية ، وحوار رشيق ، وتقانة عالية في استظهار آلية الحلم داخل فضاء السرد .

يتمركز ضمير المتكلم السارد تمركزاً شديداً الخصوصية والتبشير حول ذاته في قصة ((تحليقات)) للقصص أحمد محمد إسماعيل ، إذ يتحقق له الانفراد بفضاءات الحكيم زمنا ومكانا وحادثة ، وتمرير الذات المصورة والمتجسدة على الدخول في تجربة التحول إلى أشياء مختلفة يسميها (تحليقات) مثل (ورد / طائر / كأس .. ألخ) ، مع عدم الانسجام مع الحالة التي يتحول إليها ، إلا في الحالة الأخيرة التي يتحول فيها إلى (كلب) بإمرة صاحبه ، حيث يتماهي مع وضعه الجديد ويخشي زواله :

منذ أن أصبحت كلباً أصبح لي شعور خاص لم أشعر به اثناء تحليقاتي الأخرى .. نعم .. لا أتذكر إنني خطوت خطوة واحدة ، رغبتني كانت الأوامر التي تنهال عليّ في البيت وخارجه وكان عليّ الإذعان والاتصياح .. إذهب .. تعال .. إنهض .. لا تفعل .. هيا انتبه .. لا تدعه .. أمسكه .. أطلقه .. ها اقترب شخص مني وفي يده شريط .. هذا الشخص يشبه من ؟ لا يتبين لي ذلك ، جعل طرفاً من الشريط على شكل حلقة ووضعه حول رقبتني وأمسك بالطرف الثاني .. أدار لي ظهره وخطا بضع خطوات لم أعرف بدءاً أن عليّ أن أتبعه عندما رجعت إلى

الوراء كاد رأسي أن يتفصل عن جسدي ، حرك يده
، أدركت أن عليّ أن أتبعه بعد الآن أينما ذهب ..
اتجه إلى كرسي وجلس ، أما أنا فقد وضعت يدي
تحت ذقني ، عفوا تحت بوزي أمام قدميه ، محققا
بمذلة في حذائه ، عجيب لماذا .. يهز قدميه هكذا
!؟ ابتسمت وبدا لي هذا الرجل عفوا صاحبي غريب
الأنوار حقا .

القصة تحكي على نحو رمزي أزمة الإنسان الإنسانية في جوهرها
العميق ، وهربه من ذاته بحثا عن قيمة حقيقية لهذه الذات ، وجدوى
فعالية وجودها في ظل القهر والاستبداد والعبودية .
إنها استنطاق سردي لمنطقة إنسانية جوانية باستخدام تقانة سردية
تنهض على مونولوج داخلي ، يعمل بإمرة كاميرا شديدة الحساسية تصور
لحظة التحول ولحظة التخلي في مشهد تصويري واحد .
ويُخضع القاص صبيح محمد حسن قصته ((نهاية الأشياء))
لتحولات الضمير السردية وتنقله بين زمن السرد وزمن الكتابة ، والاشتغال
على باطنية هذا الضمير عبر مونولوجه الداخلي ، إذ يتحاور الضمير مع
تظاهرات الذات بين الخارج السردية والداخل السردية :

ولكن من الذي وضعني في هذه الزاوية المخرجة ، لا
أريد فالأ ولا قارنا للكف ، شهرت بإصبعك نحو

وجهه ، لكنك تراجعت القهقهري فقد شعرت بخجل
كبير ، كانت يدك اقصر من أن تصل إلى أقرب
مكان من جسده ، كنت كالذي يدخل الحرب بسيف
من خشب ولكن ألا يمكن أن تكون هذه مسرحية ما
، ولكن من الذي اعطاني هذا الدور الضعيف ! فأنا
أريد أن أغيرَه : " عالمك كذب كبير : وأنت بداخله
أكذوبة صغيرة !! " . أية كارثة هذه التي فوق رأسي
..أريد سماع شيء آخر ، أليس هناك من يغيثني ؟
لماذا تتجاوز علي ، كفى تحديقا في .

إما في قصته الأخرى ((أنا وأنت)) فإنه يقترح تشكيل السرد
بأكثر من آليّة ، ولعلّ العنوان (الضميري) يسمح بهذا التنوع في
الاستخدام ، وتستند إلى ذلك أسلوبية استحضار الزمن السردى وتكثيفه
في سطح المشهد ، وطرح الحادثة القصصية مجزأة على النحو الذي يناسب
غموض الشخصية وانطوائها على ذاتها ، والتعبير من خلال اللمحة أو
الإشارة أو النتيجة . وطرح القلم والورقة بوصفهما البديل المحتمل للحكي
والقص ، وهو بديل ماثل بوسعه أن يختزن الحكي ويحيله إلى كتابة :

برودة ليلة أمس اخترقت كل الأشياء وقريبا منك كنت قد
تكرمت على نفسي أنتظر أنينا أو أي صوت يصدر
عنك ، ولكن اليوم خطرت ببالي فكرة غريبة أن

أحظر قلما وورقة عليك تكتب شيئا ما دمت لا تتكلم
 .. كنت في السابق تلزم الصمت فترات طويلة ، ولا
 تريد أن يقترب منك أحد ولم نكن نعلم ما الذي
 تكتبه .. ترددت قليلا ، مررت يدي في شعر رأسك
 كنت أحاول أن استدرجك كطفل متمرد ، لعل
 مزاجك يروق قليلا ، كم تغيرت خلال هذا الشهر ،
 كم من الأشياء داخلك آلت إلى الأفول .

وتحاول القاصة نجيبة أحمد حكيم في قصتها ((على أمل ليلة
 هانئة)) أسطرة القص الأنثوي ، إذ تجتهد في خلق صورة سردية تقع بين
 فضاء المتخيل وفضاء الحلم ، تنقل بعدها عبر تطور سرد - درامي - إلى
 منطقة الأسطورة ، حيث تخلق القاصة أسطورتها الخاصة :

بدا لي هذه المرة أنه مسكين وبائس .. فهدأت قليلا
 .. لم تكن نظراته مخيفة أو بالأحرى تألفت مع تلك
 النظرات ، بدأ خوفي يتلاشى .. فوجود وحش في
 ليلة كهذه قد بدا لي كحالة طبيعية وكأنه قرأ
 افكاري .. تحرك من مكانه قليلا .. داهمني الخوف
 للمرة الثانية ..

- أرجوك لا تقترب مني .
 - جلس في مكانه بهدوء ، بدأ ينظر إلي بلطف ..

أحسست بطمأنينة ، لقد طال الصمت مع تبادل
النظرات ، كنت متلهفة ليتفوه بكلمة ، حتى وإن
كان رجلا شريرا فلينطق بكلمة .. في وحشتي هذه
كنت بحاجة إلى مؤنس يحادثني ..

يصنع القاص إسماعيل مصطفى في قصته ((الآمال المعلقة))
خطابا موجها إلى غائب في محاولة لاستحضاره ، عبر حكي استرجاعي
سيرى يشبه في صياغته النهائية تقانة الرسالة :

أتسمعني ؟ إن الليل قد تجاوز منتصفه ، أعلم أنك
تسمعني ، لأن صوتك يأتي من بعيد ، من قريب ،
يخترق شقوق أحاسيسي ، من عمق لا وعيي إنك
تقول : أيها الأحبة ، أنا أكثر شوقا منكم
لرؤيتكم ، أنا أتحرق إليكم ..

تعتمد القصة على تشغيل الفضاء السمعي بإيقاع يتردد بين
الصوت القادم من أعماق السرد ، ليصل إلى حدود الرؤية في المواجهة
البصرية المحتملة التي تنشحن بها الرسالة / القصة ، للتوصل بالمرسل
إليه واستحضاره صوتا وشكلا وصورة ، على النحو الذي يجعل تعلق
الآمال بفضاء الغياب في عتبة العنوان احتمال حضور متخيل في متنه
النصي .

سيمائية القص المكثف :

الإيحاء والتركيز

حفلت ((قصص من بلاد النرجس)) بالكثير من القصص القصيرة جدا ، وهو نوع سردي قصصي معروف ، ويفري الكثير من القصاصين لارتياح منطقته المعتمدة أساسا على تفعيل الإشارة السيمائية ، وتحميلها أكبر طاقة دلالية ممكنة .

لذا فهي تتسم بالتكثيف والاقتصاد اللغوي ، وتشحن النص بقدرة إيحائية كبيرة تتركز فيها الرؤى والأفكار ، وترتفع بشعريتها إلى حال سردي يقترب من حدود الشعر .

القصص السبع للقصص بائيز عمر ((الماء / النهوض / من ؟ / قرار قتل القبر / بكاء / انفجار / أصمد)) تنحو جميعا هذا المنحى في تقاناتها القصصية . ففي قصة (انفجار) مثلا تشتغل أسلوبية التكرار المتوازي الدرامي على خلق حالة توتر سردي ، ينمو بين حلقة وأخرى حتى يصل إلى تصديق إشارة العنوان (انفجار) في خاتمة المتن النصي :

كسأت الريح تسلب السنين .. كانت السنين تجلب
الثلج .. كان الثلج يبتلع البشر .. كان البشر يبحثون
عن الشعرات البيضاء .. وكان البشر والأرض قد
توحدوا ، لذلك كان البشر يودون أن تنفجر الأرض
، وكانت الأرض تود أن تنفجر البشر .

إذ تتفاعل خطوط السرد الرئيسة (الريح / السنين / الثلج / البشر /
الشعرات البيضاء / الأرض) ، وصولاً إلى معادلة (البشر ؟ الأرض) ،
في جدل توحد يتأسس على تضاد باطني (كان البشر يودون أن تنفجر
الأرض / كانت الأرض تود أن ينفجر البشر) ، إلا أن الانفجار يبقى
معلقاً في ثريا العنوان بانتظار تحقق إحدى الأمنيتين .

وفي قصصه الثلاث ((الظل المبهم / سيناريو / رختر)) يدخل
القاص جلال مصطفى هذا المدخل السردى ، ساعياً إلى إنجاز تميز في بناء
قصته القصيرة جداً .

تعتمد قصة ((رختر)) في استعارة التسمية على (رختر) صاحب
المقياس المعروف باسمه والمعدّ لقياس الهزات الأرضية :

فجأة اهتززنا ، واهتز البيت ، تطاير غبار السنين من
الأعمدة الخشبية ، اهتزت الشبابيك ، وتفتت زجاجها
المتطاير وتطاير على وجوهنا ، ازدانت أجسادنا
بالجراح ، طار الطفل من المهد ، تدحرجت جدتي فوق
سجادتها ، ارتفع صخب الصفار وبدأت النسوة
باللطم ، تصاعدت إلى السماء أصوات (آية
الكرسي) و (قل هو الله) ، التقت الجبال بالجبال ،
لا أعرف هل قامت القيامة ؟ الخيوط متشابكة ،
والإمساك برأس الخيط محال ، ضاع البيت في
الضباب والرماد ، امتلأت أنوفنا برائحة حادة ، بدأ

الجميع بالسعال ، انقلب البيت رأساً على عقب ..
 ذهل رختر ولم يحرك ساكنا .

تنهض القصة على رسم صورة برقية خاطفة وموجزة تتسم بالإيحاء والتركيز ، تتلاحق تلاحقاً سريعاً في استجابة مستمرة ومتنامية للحدث ، وتتناثر على شكل أسهم صورية تتوقف عن السؤال الاستنكاري الذي يطرحه السارد الذاتي على نفسه (لا أعرف هل قامت القيامة ؟) ، ثم تستأنف تدفقها حتى النهاية المتمثلة في الصورة الختامية (ذهل رختر ولم يحرك ساكنا) ، وهي تحقق مفارقة العنونة في أن الهزة الأرضية التي حدثت بفعل فاعل غير طبيعي أذهلت رختر ذاته ، وجعلته يسخط على جريمة تجاوزت الطبيعة فخرجت سيميائياً إلى اللابشري والا إنساني .

وتظل المفارقة لعبة سردية مغرية في هذا النوع من القصص ، تدفع بالقاص حسن إبراهيم إلى استثمارها في قصصه ((الكومبيوتر / التفتيش / بحر إيجه)) ، لكنه في قصة (التفتيش) يحقق ضربة سيميائية عالية :

لا حقيبة ولا حياة ، جواز سفر مزور ، حياة غير منتظمة ، كانت السنين والحياة القاسية قد تمكن من أن تترك آثارها في سيمائه ، أصبح قبالة الكونترول المحكم في مطار فرانكفورت، ما أن أصبح في مواجهة الجهاز الإلكتروني الذي يكشف كل

الأشياء الممنوعة ، حتى صدر صوت عال من ذلك
الجهاز . حضر أكثر من شرطيين ، فتشوه بدقة ،
عروه ، مرة أخرى أوقفوه أمام الجهاز ، صرخ الجهاز
ثانية ، مرة أخرى فتشوه وعروه ، لم يجدوا شيئا سوى
مكان بعض الجراح التي كانت ما تزال تنزف .

تقوم القصة على التقانة المشهدية ، إذ يبنى المشهد التصويري على
تجسيد حالة تقف أمام بصر الرائي المتلقي يتابعها بتوتر واندهاش ،
فمفردات المشهد تتمخض في سيرها السردية عن احتمال وجود خطأ أو
خلل ثقافي في أجهزة التفتيش ، لكن المنعطف السيميائي يظهر في
الوحدة السردية الاختتامية (لم يجدوا شيئا سوى مكان بعض الجراح
التي كانت ما تزال تنزف) ، ليرتفع الحال الإنساني في أزمته
التقليدية ، ووضع الجراح التي كانت ما تزال تنزف في قائمة الممنوعات
المحذور تنقلها بين البلدان عبر الطائرات . وبهذا فإن الكثافة الشديدة
والتركيز العالي لحشد الدلالات غدت البعد السيميائي في مشهد
القص .

تتنوع قصص د . سكفان خليل هدايت القصيرة جدا ((انصهار /
غيظ / خصام / احتجاج / التمثال / توجس / دلشاد / السيف / رقابة
/ شعب سعيد) بتقاناتها وموضوعاتها ، وتتميز عموما بكثافة شديدة
وضربات سيميائية هائلة ، يجري فيها التركيز على بؤرة السرد وشحنها
بطاقة حكي منفتحة بلا حدود ، فضلا على شعريتها العالية .

في قصة ((رقابة)) تأخذ المفارقة منحى آخر ويبلغ الاقتصار اللغوي أقصاه :

تصفح الكاتب الشاب في حجرة صفحات كتابه
الجديد الذي رفضته رقابة المطبوعات ، وليجد على
كل صف دمغة الرقابة الحمراء .. وانهش
أكثر عندما اكتشف بأن الرقابة لم تستث من شارتها
المقرفة حتى صفحة الفهرست..! وعندما أغلق الكتاب
في أسى ووضع جانبا، انتبه إلى شيء غريب يوسم
كفه اليمنى ، ولما تفحصها ، وجد عليها هي الأخرى
دمغة الرقابة !! .

إذ تُظهر القصة اندماج اليد الكاتبة بالكتاب وانتمائها المصيري إلى
صفحاته ، فالكتاب الذي يبدعه الكاتب لا ينفصل عن روحه وجسده بمجرد
أن يخرج ، بل يبقى متعلقا تعلقا جدليا به ، بحيث يتمظهر الكتاب
جسديا ويتمظهر الجسد ورقيا .

القاص يونس أحمد في قصصه القصيرة جدا الثلاث ((زقاق
الطيور الآثمة / العصافير تخدعنا أيضا / مطلقاً على جثتي أضحك
)) يتكشف عن رؤية قصصية عالية التقانة ، إذ تتسم قصة (زقاق
الطيور الآثمة) بالتركيز السردى الشديد ذي الطبيعة الترميزية ، كما
تتميز بضغط الحادثة في حيز مكاني محدود تنهض على تكثيف عالٍ



في الشعور . وتنطوي قصة (العصافير أيضا تخذعنا) على رسالة سردية هي (رسالة العصافير) ، تقوم باستحضار الموروث الشعبي على أمل أن تحيله إلى واقع لتعمل به ، لكن الراوي يصطدم بفشل الرسالة وخدعة الموروث ، يعتمد التشكيل السردى على تشغيل فضاء الانتظار السردى أو ما يمكن أن ندعوه السرد بالانتظار ، ومن ثم إغلاق نافذة السرد على لا نهاية .

أما قصته الثالثة (مطلاً على جثتي) فإن أنا الذات الساردة تنشط بين الراوي والمروي والمروي له وتتماهى معها ، حيث يتم السرد عبر الذات ، عن الذات ، وعليها ، وتنفصل الذات عن مركزها بإزاحة الجثة خارج الذات وتركها فريسة للكلاب التي تتناهبها ، في الوقت الذي تنهمك فيه كاميرا الضمير الأول السارد بالتصوير :

إنه الصباح ، وأنا أسير في طريقي ، ومجموعة من الكلاب قد تجمعت حول شيء ، تمزقه بأنيابها ومخالبها ، تتصارع الكلاب يزداد عواؤها ويرتفع بضراوة أكثر . تهاجم بعضها البعض ، وتدور حول ذلك الشيء . اقترب ، ظهر لي أن ذلك الشيء هو جثة . إنه الصباح وأنا أسير في طريقي .. تتقاتل الكلاب ، وبعد فترة تلتقي ثانية حول الجثة . اقترب ، الجثة غير واضحة . أهى بقرة ؟ جحش ؟ جدي ؟ تشتد حمى عراكم ثم تخبو . اقترب ، تهاجم

بعضها البعض بالمخالب والأنياب، وتجتمع ثانية، ثم تتفرق وتلتئم مرة أخرى ، أقترَب ، الدم يسيل من أفواهها . أقترَب ، ليست الجثة لـ " دابة " . أقترَب ، العواء مستمر ، أقترَب ، الجثة لإنسان تحس الكلاب بي ، تتنحى جانبا وتحْدَق في غضب . أقترَب من الجثة وأنظر إليها : - كح كح كح كح كح . يأخذني الضحك ، - كح كح كح كح . أسير في طريقي . إنه الصباح ، وأنا أسير في طريقي ، وأترك جثتي فريسة لمخالب الكلاب وأنيابها .

وينهج القاص كريم بياني المنهج ذاته تقريبا في قصصه القصيرة جدا ((الجن / الأمل / التمثال / أنا لم أنس)) ، فيشغل في قصة (الجن) استدعاء سرديا لمسروقات عالقة في المخيال القروي عن وجود الجن . القصة تتمظهر بأسلوب سردي شائق عبر محاكمة تصورات البطل وهويواجه الفضاء الممكن لوجود الجن ، ويتوزع اهتمامه بين الداخل والخارج بإحداث جدل ما بين القناعة والحدث ، ورفع درجة حساسية المكان في استظهار المرويات وشحن الواقع السردى بها .

كما يستظهر الكتابة المدونة وينقلها إلى حيِّز السرد في قصة (الأمل) من خلال إبراز صورة الرجل بوساطة السارد الذاتي ، وبمعية ثلاث صور مدونة لإخوته الشهداء وهو يمضي نحو الحياة . في حين تنهض قصتا (التمثال / أنا لم أنس) على تقانة المفارقة بآلياتها

السيمائية الحادة :

قال لها صعب جدا أن أتخذ قرارا كهذا ، لكنني
أحبك من كل قلبي .. قالت : كنت تحب واحدة أخرى
، وكنت حبيبتك لزمان طويل . قال لها : ذهب ذلك
الوقت وانتهى .. حتى آثارها لم تبق في بالي الآن .
قالت : أنا لا أصدق ، أنت لم تنسها . قال لها : كيف
عرفت هل أنت في قلبي ؟ قالت : رأيت كيف
انكشفت أنا لست في قلبك ، أتعلم كيف عرفت ؟
لأنني أيضا كنت أحب شخصا منذ زمن طويل ولم
أنسه ، وأنا على يقين بأنك لم تنسها ولن تنساها أبدا
. قال لها : واحدة بواحدة ، تعادلنا .. هكذا نحن
متساوون . قالت : لا .. لسنا متعادلين ، أنت تقول
أنك نسيتها .. وأنا ما زلت أقول : لم أنسه .

أما قصص ((المراهقة / العاصفة / العودة / باكوردان / لوحة بلا
إطار)) للقاص صالح غازي فإنها تعتمد في تشكيلاتها السردية على
اقتناص لقطات إنسانية شفافة ووضعها بين يدي السرد ، وتمتاز عموما
بالتكثيف والتركيز الشديدين فضلا على الاختزال والاقتصاد اللغوي ،
وتكبير اللقطة لتصبح ذات طبيعة سينمائية مقلنة .

أسلوبية القصّ

بين استدعاء الموروث واستنهاض الواقع

إنّ أسلوبية القص القائمة على حذق التعبير ، ورهافة القول السردى ، وسخونة الحدث ، تخرج في ((قصص من بلاد النرجس)) إلى معادلة تقانية وثقافية في آن واحد ، يشتغل طرفها الأول على استدعاء الموروث الشعبي وتوظيفه بأسلوبية فنية تقارب الطرف الثاني المتلبث في منطقة الواقع (المرير) ، وهو يستنهض حكاياته وصوره وأزماته .

وإذا كانت المباشرة والوضوح الحكائي إلى درجة تتحوّل فيها بعض القصص إلى حكاية مجردة ، هي السبب وراء الركون إلى تقليدية الحكى والمراهنة على أسطورة الواقع وفانتازية حكاياته ، فإن الرغبة في التجريب ، والتوغل في مغامرة الشكل لدى بعض القصاصين ، والاتصال بالمنجز المتقدم الذي حققته الشعوب الأخرى ، تدعو جميعا إلى النظر إلى هذه القصص بوصفها عينة يمكن أن تعطي ملامح أولى لقصة كردية متقدمة .

في ((قصة الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل)) للقاص أنور محمد طاهر يقدم الراوي كلي العلم بطلا محبطا يحلم بالتغيير في ظل وضع نفسي خاص ، يندفع نحو التحريض المستمر على القتال واستنهاض الرجولة لكنه يصطدم بالواقع :

كان المساء متأخرا ، حينما وقعت المدينة تحت رحمة القصف . ارتفع الدخان في السماء ، سرعان ما ابتلع

المدينة وأخفاها ، واستمر العدو في إظهار الحقد
وأنياب السم . استمر القصف حتى الصباح .
كانت الرجولة هي أن تهرب وتنجو بجلدك ..

ينشغل الراوي بعرض الحال السردى وتصوير مفرداته تصويراً حاداً ،
يستهدف خلق معادلة منطقية للوصول إلى منطقة الموروث الشعبي / المثل
، فالوحدة السردية الأخيرة في هذا المقطع (كانت الرجولة هي أن تهرب
وتنجو بجلدك) هي نتيجة مدعومة بالمنطق ، تستثمر المثل الشعبي ليعطي
فشل الحادثة السردية ، في الوصول إلى نتائج ترضي الحس الشعبي
بالبطولة والاندفاع نحو الموت حتى وإن كان حتمياً .

يمضي القاص محمد فريق حسن في توظيف الموروث الشعبي
الأسطوري في قصته ((الخاتم)) عن طريق استنبات قصة داخل قصة ،
إذ يقوم الراوي المتكلم برواية قصة (الخاتم) عند الجد وعلى لسانه ،
وإدانة الناس الذين لم يكن بوسعهم الحفاظ على منجزه الذي وقر لهم حياة
سعيدة هائلة باستخدام روح شجرة (العفص) والخاتم :

كنت أرعى اغنامي في ظل شجرة (عفص) ، وأنا
منهمك بحفر التراب بسكيني العتيقة ، وظللت احفر
، وأحفر ، وفجأة انغرس حد السكينة بحلقة صدئة ،
تناولت الحلقة العتيقة ، وأخذت أنظفها بحفنة من
الرمال حتى التمعت ، أما أغنامي العجف فقد

تبعثرت في تلك الأنحاء باحثة عن الأعشاب والكلأ
 ، ما أن لبست الخاتم العتيد حتى دوت في أذني
 قهقهة؟ شبيه قبة حمام ، جرّ مليئة بالماء ترفعها إلى
 الأعالي ثم تسكبها سكبا ، هكذا تجاوزت لصداها
 الجبال المحيطة .. اهتزّت للقهقهة ، درت حول
 نفسي ، لم ألحظ أحدا ، وعلى حين غفلة نادى
 صوت حاد أشبه بصوت الرعد :
 - " أيها الراعي التائه ، أياك أنادي ، قل ماذا تطلب
 من متاع الدنيا ، أموالها ، الحسان ، لأوفرها لك في
 الحال ؟ " .

القصة تنطوي على إشارة الأرض والمكان والوطن ، لا التعلق بآمال
 أسطورية لا يمكن لها أن تتحقق .
 القاص حمه كريم عارف في قصته ((قصة اسم)) يحاول تحقيق
 انفتاح لبنية العنوان على فضاء المتن النصي ، فيدع الراوي المتكلم يروي
 قصة اسمه (مهدي حبيب) حيث تتركز بؤرة السرد في العنوان ، ثم
 يتوالد القص هبوطا من سقف العنوان ، فتروي الأم قصة القابلة (مه نيج
) أم الجميع التي تمهد سرديا لقصة الاسم عبر البطل (مهدي) الذي حمل
 الأم الحامل وأنقذها من الموت ، فولدت على يديه وأطلقت الوالدة على
 مولودها اسم (مهدي) ، على النحو الذي جلب الفخر والسرور لـ (مهدي
) بعد أن عرف بالقصة البطولية لتسميته :



بعد فترة قصيرة ابتعد صوت بكائك فقام الرجل من مكانه والفرحة تعلو وجهه ، مد يده إلى جيب سترته وأخرج سكيناً حادة ، اقترب منك وقطع سرتك ، ثم لفك في عمامته الحمراء وعلقك ببندقيته حاملاً إياك على كتفه ، وبدأ يسير مقتفياً أثر القافلة المغادرة ... كنت أمشي وراءه وأنظر إليك وأنت في قماطك الأحمر مرفرفاً ، كان منظره مفرحاً ، مهدئاً لجميع الآمي ، كان يسرع الخطى وأنا أتبعه فرحة برؤياك ، فجأة وقف في مكانه والتفت مستفسراً بحياء :

.. أهو ولد أم بنت يا أختاه ؟

ارتسمت ابتسامة خجل خفيفة فوق شفتي وقلت
بخجل :

.. ولد ..

ثم قال : " وماذا تسمينه ؟ "

.. سوف اسميه مهدي تكريماً لك ولاسمك يا أخي .

كان رد فعله ابتسامة غامضة تنم عن الشكر والامتنان . نظرت والدتي إلينا نظرة حانية وكأنها تبحث عن مدى تأثير قصتها فينا ، وبدأ وجهها وكأنه يتلألأ نوراً ، وبدوري نظرت خلصة إلى والدي ، كانت الدموع تترقرق في عينيه ، وبدأ لي

وكأنه يتحاشى التفوه بآية كلمة خوفاً من أن تنهمر
دموعه ويبدأ بالنحيب ، وبدأ يمرر يده على شعر
جميلة الصغيرة التي كانت نائمة على فخذه .. ثم
بدأت أفكر في قصة إسمي متباهياً به إلى أبعد
الحدود .

هيمنت آلية السرد الحكائي على فضاء القص على الرغم من انحساره
في مجال التسمية ، إذ انفتح على حكي ومرويات كثيفة أظهرت حساً
شعبياً عالياً في رسم الصور ومتابعة تدفقها .
وفي قصة ((شهد العودة)) يواصل القاص صابر رشيد توظيفه
للموروث الشعبي الأسطوري باستخدام بعض العلامات الخرافية
والأسطورية مثل (العنقاء / جبل قاف / السعالي) ، وإغراق الفضاء
السردى بها وأسطرته ، ونقل المكان والزمن إلى فضاء الحادثة الأسطورية ،
وتحويل قصة بحث البطل عن ابنه (جوامير) أو انتظار عودته مع العودة
المنتظرة للعنقاء إلى مركزية القص والحكي ، حيث يتوازى البحث مع
الانتظار مع الأمل في ذاكرة الحلم الميراثي المؤسّس :

يا ترى هل تدرك هذه العنقاء موطنه ؟ بلا شك هو
في موطن هذا الطير وإلا لماذا لم يأتنا قبلاً طير من
هذا القبيل ؟ هذه المرة ستتحول الأساطير إلى حقيقة
. أليس هذا الطير كنا نسمع به فقط ؟ هو الآن

مبعوث ذلك القلب الدامي ، هل سيحمله على
أجنحته لينقله إلى المتاهة تلك ؟ حتى إذا وصل إلى
هناك تحولت الأساطير إلى واقع ، عليه أن يصارع
العفريت الأسود ويقتله ، ويجبر العفريت الأسود
على رفع الراية البيضاء ، بعد ذلك وكما ابلغ في
الحلم سيطوف هذه الجبال الجرداء التي لم يستطع أحد
أن يبلغ قممها ، سيشاهد سيل غسل نقي ينساب
من كل السفوح حيث تلمع كسطوح المرايا والصخور
تبدو كأحجار المسن .

ويستخدم القاص هاشم اتروشي في قصته ((الصوفي والمعلم))
طريقة التوليد السردي ، أو القص من باطن السرد ، إذ تتحول الحادثة
القصصية بين المعلم والصوفي بشأن ابن الصوفي التلميذ المتفوق من فضاء
السرد القصصي الحي إلى الفضاء الورقي ، ويظل فضاءها مفتوحا بحثا
عن النهاية الحية للقصة ، كي تكون خاتمة للقصة في مداها المدون لدى
المعلم ، إلى حين يلتقي المعلم تلميذه وقد أصبح رجلا ، وواصل عمل أباه
الصوفي بعيدا عن المدرسة ، فعرف المعلم أن قصته قد انتهت ، وأقفل
السرد المدون للقصة على هذه الخاتمة :

بعد أن صافحه ، امتطى بغله وودعه .. نظر إليه
جيذا ، تذكر ذلك الطالب النظيف الذكي صاحب

الوجه الجميل ، والآن هكذا .
 - آسف انت لتركك المدرسة ؟
 خرجت من أعماق قلبه آهة ، التفت إليه وقال :
 - لو كانت القرون تنبت في رؤوس الندامى لكانت
 قروني قد وصلت
 السماء .. ??
 ركل بقدميه أسفل بطن بغلته واتجه صوب الخان ..
 - رافقتك السلامة يا ولدي ، فليكن الله معك .
 ابتسم " وعرفت نهاية القصة .. " أمسك يد ولده
 واسرعا الخطى لكي يوصل الولد إلى البيت ويذهب
 إلى جامع الحدباء ليؤدي صلاة المغرب .

القاص مسلم باتيلي يقدم في قصته ((حدود الليل)) سردا مأزوما
 وتركيزا عاليا شديد الحساسية للحادثة السردية ، يصور بلغة فجائية
 مشهد الإعدام الجماعي الذي ينتج قصة مشهدية تفعل آلية التصوير
 السردية .

في قصتيه ((الكلب / اللوحة)) يركز القاص نزار محمد سعيد
 السرد تركيزا ضاغطا على بؤرة السرد ، يتركز السرد في قصة (الكلب)
 على حادثة قتل الكلب ، ومن ثم تتسع دائرته على الحادثة الأشمل ، عبر
 تقانة الخروج من حلقة الحادثة الصغيرة إلى فضاء الحادثة الأوسع .
 أما في قصة (اللوحة) فإن الراوي يركز السرد ويوجهه إلى اللوحة

الناقصة ، بحيث تصبح نقطة النقص في اللوحة هي نقطة تركز السرد ،
وبوابة الخروج إلى تشكيلية السرد :

قال أحدهم :

- وهل أغلق أحدا فمك ؟ إ طرح سؤالك .

قال : انظروا إلى هذه اللوحة المرسومة على الحائط ،
إنها لوحة رائعة جدا ، أليس كذلك ؟ .. ولكن واسفاه
ينقصها شيء ، لا أعرف هل أن الذي رسمها غريب
أم خائف ؟ أم كان مثلنا مخمورا ؟ لا

أعرف .. كل واحد من الجالسين قال شيئا ..

أحدهم قال : الماشية تنقصها الراعي .

وقال آخر : نحن لم نر قرى بدون بشر وبقر وديكة
ودجاج .

وقال آخر : لم ليست الشمس في السماء ؟

وقال رابع : لوحة بدون طيور ، كأنه الليل .. لكنه
ليس بليل ..

يعود الراوي المتكلم في قصة ((لصوص الليل)) للقاص أنور محمد
طاهر إلى رواية قصة الانتماء والمكان والملاحقة ، مستثمرا طاقات الحوار
بأنموذجيه الداخلي المونولوجي والخارجي الديالوجي وهما يعززان إشكالية
الأنا والآخر ، حيث تتبرّع الأنا الملاحقة بتحريض الآخر على القبض عليها
وعدم إتياعها . في النهاية ينفض الإشكال بقرار الأنا بترك المدينة والعودة

إلى الجبل (الملاذ) :

أدرك أن الرجل الذي أوصله في الصباح حتى باب
الكلية قد عاد ثانية لينبش ما في البيت .

- لقد خبأت صورك وبعض الكتب الممنوعة في مؤخرة
الحمام .

" يا ترى كيف علمت هذه المرأة التي قضت كل سنين
عمرها في الأهوار أن هذه الكتب ممنوعة ؟ " .

- إذا ما سألك أحدهم ، قولي له لقد سلك دربه نحو
الأعالي .

- يعني أنك تقصد الجبال .

- نعم .

- لكن قولي لهم ذلك .

- كان عليك فعل ذلك قبل الآن .

- أجل إنك على حق .

حينما كان يعبر (دجلة) كان ماؤه ينحدر نحو
الجنوب بغضب هادر ، توجه إلى نبع طفولته
وابتسام شاسعة مديدة بطول قامة نهر دجلة كانت
ترتسم على شفتيه .

الراوي كلي العلم في قصة ((هدية شتاء بارد)) للقاص عبد الله

جندي يروي حكاية تقليدية تنهض في تنظيم فنية نسقها الحكائي على ضربة الخاتمة ، لكنها هي الأخرى جاءت تقليدية ولا تلبى على نحو كبير الرغبة الفنية في إقامة نسق حكاوي فني عالي المستوى :

كان ينظر إلى تلك الجموع المحتشدة التي لو رميت إبرة ما كانت لتسقط على الأرض ، كان ينظر إليهم بتعجب ولم يكن يملك مخرجا لرؤيته لهم ، ولكن شاء أم أبى كان يجب أن يفعل ذلك ، لأن ذلك المنظر بنفسه كان فلما وهو نفسه الممثل والمشاهد معا ، كان لمن يملك الفراسة أن يقرأ بوضوح ما هو مرسوم على تقاسيم وجهه . كان واقفا يسند ظهره إلى حائط ، مرتديا معطفه ويداه في جيبه .. على مبعدة منه كان بعض العمال قد أوقدوا نارا ، ودفع النار كان يصله أيضا . كان شتاء باردا ولم يسبق للمنطقة أن شهدت مثله ..

في حين تعتمد قصتنا ((الأحلام الطائرة / الطريق الثالث)) للقاص عصمت محمد بدل على تداعيات سردية لإنسان مأزوم ، عبر استخدام ضمير آخر يمثل الضمير الأول (المتكلم) في قصة (الأحلام الطائرة) ، والراوي كلي العلم في قصته الأخرى (الطريق الثالث) :

عيونهم المبحلة من خلال دخان السكاير غدت أنياب
 كلاب تعض جسده ، عندما كانوا يوجهون إليه
 بنادقهم ويسمع صوت انطلاقها ، كان يستيقظ في
 غرفة مظلمة يسمع تكتكة ساعة الجدار فقط بأنفاس
 لاهثة وعرق بين ، وقلبه يدق بعنف ، بحث عن نار ،
 أشعل سيكارة أملا في أن تهدأ نفسه، كان وميض
 رأس السيكارة يبدو كالجمر عندما كان يسحب نفسا
 منها وتغدو قنبلة ذرية وتتفجر وتدمر العالم، فقط هو
 وصديقه كانا ينجوان وعلى قمة جبل عال كانا
 يضحكان ، يصنعان لنفسيهما جناحين ويطيران
 نحو السماء الشاهقة. كانت أنفاسهم تضيق خلال
 جولاتهم البعيدة الطويلة، كانا يعودان إلى الأرض
 المحترقة يبحثان عن رائحة البشر ويبدأن الحياة من
 جديد .

أما قصة ((السجن)) للقاص عكيد شفيق فإنها تشتغل على
 سردنة المكان وتشعير الإحساس به ، برواية مكانين ، المكان الداخل والمكان
 الخارج ، حيث يجري تبادل للأدوار بينهما ينعكس على الشخصية المركزية
 في صراعها بين الداخل والخارج انطلاقا من بؤرة المكان :

استندت على يديك وقبل أن تقوم أمسك أحدهم

كتفك وهزه ، التفتت إلى الخلف غدا الإثنين اللذان
أتيا بك من المدينة البعيدة، إلى الضوء الذي لا عيون
له ، والناس الغرباء ، ملاكان في عينيك ، وبقوة سحبوك
إلى السيارة ، فارقك الجوع والألم ، وحلت ابتسامة
ما على شفتيك الجافتين الباهتتين ، لأنك علمت أن
خيوط الشمس ستغدو لك الأهل والأصدقاء ثانية في
السجن بجدران الأربعة .. كنت قد وصلت إلى قناعة
أن تلك المدينة التي لم تعرف فيها أحدا هي نفس
المدينة التي تعلمت فيها اللغة .. غدا التحدي وأخذ
الثأر صديقان جديان لك في السجن من أجل تغيير
نسيج المدينة .

القاصة سرفراز نقشبندی تنوع في آلية الضمير السارد بين سارد
ذاتي وسارد موضوعي في قصتها ((هل لي غيرك يا بنفس ؟)) ، لتعبر
في إشكالياتها السردية عن الأزمة التقليدية للسرد الأنثوي في مواجهة
حادثة خيانة الزوج ، بوصفها حق اكتسبه من تخلف المجتمع ورجعيته ،
ورضوخ الزوجة لهذه الخيانة بوصفها الطرف الأضعف في المعادلة :

دخلت غرفة الملاحظات وجلست .. مرة أخرى وضعت
يدها فوق جبينها وتذكرت الأيام الماضية ، وبدأت
تعيش معها .

كثيرا ما كان يقول لها رشو وهو سكران :
.. سأحطمك .. إنك معتدة جدا بنفسك .. تعتقدين أنه
ليس بإمكانني عمل أي شيء ؟! إنك لراضية عن
نفسك !!

أرخت افكارها ونظفت عيونها بأصابعها ، صفت
شعرها ، عدكت ملابسها وذهبت إلى غرفة الطالبات
.. " الرضوخ ، الصمت ، تجاه رجال هذا العصر غباء
.. لقد تعودوا على النساء الشرثارات
والعبيثيات ، تلك النساء اللواتي يفهمن كل الأخطاء
كأنها حق من حقوقهن ، ماذا أفعل أنا الولهانة
بطبائع موطنه ، هكذا فرض علي ولا أستطيع أن
أكون غير هذه .. ليتني لم أركن منذ اليوم الأول ،
واتخذت من الشك طريقا وعنوانا لما كنت الآن أحس
بالآلام " .

لم تدع افكارها تنتشر ثانية ، وتغدو مطرا
وفيضانا ، وأن تجرح مشاعرها
الرقيقة أكثر ، وأن تقطع أوتار قلبها ..
حبست أنفاسها ورفعت رأسها بكل ما تملك من
قوة ، وجوه هذه الصغيرات جميلات جدا أمام قلبها ..
جباهن مثل حبات العنب الأبيض ، لم يعرفن بعد
الخداع والكذب وحماقات الرجال .

لكن (بنفش) الزوجة تسعى إلى الصمود في وجه هذه المعادلة الشائكة ، وإسقاط أسطورة الرجل المهيمن المدعوم من سلطة مجتمع متخلف ورجعي ، والوقوف بقوة أمام فداحة الحادثة .

الهوامش والإحالات

- (١) قصص من بلاد النرجس ، ترجمة حسن سليفاني ، ط ١ ، دهور ، ٢٠٠٢ .
- (٢) الوجيز في دراسة القصص ، لين أولتبنيرند و ليزلي لويس ، ترجمة د . عبد الجبار المطلبي ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٣٧) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣ : ٥ .
- (٣) م . ن : ٤٢ .
- (٤) م . ن : ٥ .
- (٥) التداخل الأجناسي .. مفهوم القصة الجديدة ، محمد معتصم ، مجلة عمان ، العدد ٦٦ ، عمان ، ٢٠٠٠ : ٦٨ .
- (٦) مقدمة في القصة القصيرة ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة رياض عبد الواحد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ٣ ، بغداد ، ٢٠٠٠ : ٥ .



السيفاني بين فواجس اللغة وصناعة المشهد

قراءة نقدية في مجموعة ليلة المطر

فدان آدم

مدخل في النقد:

منذ بدايات نشوء النقد المنهجي وجميع المشتغلين بالنقد يبحثون عن افضل شكل للمعرفة يمكن تسليطه على الادب لتحليله والحكم عليه واعتمادا على المرجعية الاغريقية فان النقد الادبي عند الاغريق تفرع الى فرعين : فرع قام به الادباء والشعراء وفرع قام به الفلاسفة الذين مهد طريقه لهم السفسطائيون.

وقد تمكن ارسطو من ان يدخل بعض المعارف غير الادبية على معالجاته للخطابة والدراما وقد ظل لمنهجيته هذه مكانه عظيمة لعدة مئات من السنين وحتى قبيل الفترة التي سبقت الانفجار المذهل في ما سمي بعملية علمنة النقد حيث اعتبرت الممارسة النقدية عملية قائمة بذاتها وغاية في نفسها كونها في حقيقة الامر خادمة للفن وتعمل على نشر

رسالته وهذا يقود اضافة الى الكشف عن اهمية وحساسية وخطورة ممارسة العملية النقدية وتشبيهها بسلاح ذي حدين الى حقيقة ان النقد نقدان نقد تفسيري حيث تستغل فيه اسباب الثقافة بالمقدار الذي يجلي العمل ويوضحه ونقد حكمي يضع القواعد في اصول النقد ويبعده بالتالي عن تلك الخطرات الجزئية والساذجة على انه ينبغي الاقرار ايضا بشأنه انتقاد النقد نفسه ومدى استقلاليته او تبعيته للادب بانه تبقى دائما بعض الخيوط القوية التي تربط الاثنين وتشدهما الى بعض وانطلاقا من ذلك نستطيع ان نقول ايضا بان وجود ادب جيد يساعد كثيرا على خلق نقد جيد والعكس صحيح ايضا واعتمادا على ذلك نستطيع ان نقر ايضا بانه ليس النقد الجيد هو ما يفتقر اليه المشهد الثقافي الكوردستاني وانما الادب الجيد. حيث ان النقد اساسا يكشف للمتلقي من خلال اللغة وبفضل خصائص صياغتها عن جميع الصور الخيالية او الاحساسات الفنية المختلفة وكذلك اختلاف الرؤية النقدية بحسب اختلاف الطبيعة الانسانية لكل فرد وحيث لا تبقى منها سوى بعض القواسم المشتركة التي توحد الرؤية النقدية وتمنحها طابعها المميز لذلك فان عملية البحث عن او اتباع منهج نقدي مرن بعيد عن الجزم او الحزم ويتسم بسمة تكاملية يشكل احدي الاولويات الاساسية لعمل الناقد الكوردي منهج نقدي ينطلق من مراعاته للنص المدرس ويراعي ايضا كل المنجزات العلمية للبنائية واللغويات الحديثة الاخرى وكذلك القضايا الاجتماعية والنفسية ويسعى في قراءته لبعده الاخر في نفس الوقت وهو ذوقية التقرب من الظاهرة الادبية وكذلك مراعاته بعدد اخرين يبدو ان متناقضين ظاهريا وهما هوية ومحلية الانتاج وانسانيته وعالميته

والوصول بالتالي الى استخلاص خط او مجموعة خطوط عامة اساسية وغير صارمة تركز عليها العملية النقدية ولا بد من الاشارة هنا الى ان احد المعوقات الاساسية التي تواجه النقد هو اندماجيتنا فيه تبعا للتقسيمات الجغرافية على الادب المحلي اضافة الى ان الادب المحلي لا يضع فرصا كثيرة امام الناقد الكوردي يبدو وكأنه يدور في وسط اعمال لا تملك مستقبلا وما يسببه شعور الدوران في هكذا وسط من الم له ويفسر كلامه سلبيا اكثر مما هو ايجابي او تصبح في اقل الاحتمالات كلماته الى نوع من التصدي أي اللجوء الى تكبير النقطة الصغيرة لكي لا يتحول موقفه العام الى موقف سلبي فعلية معايشة التعددية الادبية والساحة الثقافية الكوردستانية او ما يمكن تسميته بـ "لامركزية الثقافة الكوردية" سواء في هذا الجزء كوردستان العراق بشكل خاص او في الاجزاء الاخرى بصورة عامة وحيث يمكن ان يكون فنان او اديب ما في كوردستان العراق او أي جزء اخر معروفا وممتازا في حين يكون مجهولا في جزء او الاجزاء الاخرى وهكذا او حتى يمكن ان يكون ذلك في الجزء الواحد وفي منطقة على حساب منطقة او مناطق اخرى وتبعا لذلك فاني اعتقد بان العملية النقدية يجب ان تأخذ هذه النقطة في الحساب وتنطلق منها لتتسم العملية النقدية بصفة تكاملية في الياتها حتى وان اتخذت جانبا محددا او مجموعة من الجوانب للمادة المدروسة والتعامل بالتالي مع النص ككائن حي له خصوصياته ومميزاته ومشاكله والابتعاد عن تطبيق عمليات التدريج من زوايا حادة بحقه والاتجاه بدلا من ذلك في قراءة النص الى فهم مسألة البنية الداخلية او القانون الداخلي الذي يؤسس وربط ذلك بالقانون العام

الاجتماعي والثقافي والسياسي والتاريخي وبالاكتداد على مثل هذه النظره شبه البنيوية يمكن فهم النص الادبي وخلفياته بشكل موضوعي اكثر هذا مع اعتبارها ميزة جيدة بالنسبة للادب الكوردي كونه اقرب الى تراث شخصاني من كونه تراثا موضوعيا في سماته العامة اذا كان يمكن استخدام مثل هذه التعابير وكذلك لا اهدف من اشارتي لمسألة البنيوية الى القبول بها بشكل جامد او مغلق كما اعتدنا ان نفعل مع كثير من المناهج الاخرى لاني اومن باننا نحتاج الى افق اوسع من افق البنيوية ولكن فقط لاشير الى اهمية دراسة النصوص الادبية المنتجة من خلال دراستها بنوياء.

وهناك حقيقة اخرى تجدر الاشارة اليها وهي ان المتتبع يشعر عند قراءة معظم النقد المنشور هنا وهناك بغياب تلك المنهجية اولا وبان ما يقوله الناقد قد ينساه او يتناساه مرة او عدة مرات ثانيا ويصدر منه ما يناقض رؤيته النقدية تلك سابقا بل وحتى تشويه صورته كناقد هنا يمكن القول ايضا انه من خلال هذه الحقيقة نحن نصل في نهاية الامر الى حصيلة ضخمة من الذكاء والوصف النصي وكذلك التعقل النقدي وبالتالي تشكل طرق مثيرة وطريقة تعبر من خلالها الحياة الى الادب. وكذلك مسألة الحاجة الى جرأة ادبية نقدية حيث انه من الطبيعي ان نشعر ان العمل الادبي الجيد يحتاج الى كلمات اكثر من الناقد لكي يستوفي حقه ولكن الاشكالية تكمن في كون ذلك العمل صغير الحجم اصلا مما يبدو كعائق امام الناقد الذي يراه عملا جديرا بالدراسة ولكن وبسبب قلة عدد صفحاته يلجأ الى دراسته بشكل عام وقراءته باختصار شديد والشعور بعدها بانه لم يستوف ذلك العمل حقه وظلمه في الحين الذي نعلم فيه ان العالم اليوم يجري عدة

دراسات ومن عدة زوايا او مناهج نقدية على نص واحد والتوصل بالتالي الى كم هائل من التجارب التي تستحق التوقف عندها في هذا المجال. ومهما اسرفنا في قضايا النقد تبقى النقطة الالهة فيه والشاخصة امامنا هي انه يجب الالتزام في القراءة النقدية بدراسة العمل من كافة نواحيه وعلاقاته بما حوله والابتعاد عن القراءة السطحية العامة للنص والتعمق فيه من كافة جوانبه والانتباه الى العبارات والجمل والتشكيل الشعري او الخطابى واللغة كونها تشكل مفاهيم اساسية تولد دلالات متحولة ومعاني حسب زمكانيتها والاخذ بها بعد تطويرها.

المتن:

بالنسبة للقصة القصيرة كما لمعظم الفنون الادبية الاخرى تبقى دائما خطوط تصنيفية تؤطر العمل ضمنها وتتراوح في ذلك الاطار جميع مكونات ذلك العمل من حيث اللغة والتشكيل والفكر والتي يجب ان تتوازي جميع ابعاد ذلك العمل في النهاية ضمن تلك المخطوط - الحدود هذه النظرة التقليدية القاسية التي تحكم على تصنيف الفنون الادبية المختلفة ضمن قوالب معنونة ودون الالتفات الى حساسية تطور الكاتب الفكري والنفسي هي التي دفعت الكتاب في جميع مجالات الادب الى نوع من الشرود والتخييل بغية تجاوز ان لم يكن تحطيم تلك الحدود النقدية التي تحدد تبعية العمل الادبي المنتج وتصنيفه في احدى خاناته الفنية المعنونة وعبر جميع المماريس القاسية المقامة في وجه عملية الخلق الادبي وتحول الكاتب في هذه الحالة الى شخص يبحث عن ذاته في ضياع علاقته

مع افكاره والاشياء الاخرى ويحذر ويقظة نابعة من الخوف؟ الخوف من السقوط؟ بعد تجاوز تلك الحدود القسرية المفروضة وتجلي تلك اليقظة في تأدية العمل والانتاج وابتعاده حتى بعد تجاوزه لتلك الحدود عن مفاضلة احد جوانب العمل على حساب الجوانب الاخرى ومن خلال اخضاع المادة الخام للغة وشكل من التعامل والتي لا تزال تملك امكانيات اثرائه وتحتمل التعايش ما دامت لم تتعرض للتناقض فيما بينها بعد.

من هنا تتأتى ضرورة معاملة مجموعة "ليلة المطر" القصصية وكاتبها حسن السليفاني بدقة وقسوة وهي ضرورة تفرضها مسألة الحرص على الكاتب وعمله بنفس القدر ولئلا تضيع بعض النقاط المهمة بالنسبة للكاتب بصورة خاصة والقصة القصيرة بصورة عامة. فالملاحظ عند السليفاني (الكاتب) انه وكما عند معظم الادباء الكورد في كتاباتهم ان بداية الكتابة القصصية عنده تمت وتم على ايقاعات الاحداث الاجتماعية والسياسية المعاصرة التي عصفت بقضيته القومية وشعبه القضية التي اعطاها الكاتب الاولوية بين سائر اهتماماته و موضوعات نصوصه وخصص لها معظم اعماله والتي تبدو كنتيجة طبيعية للصلة الوجدانية العميقة التي تربط جيل السليفاني بقضيته بصورة خاصة عدا ارتباطه الشخصي هو بها بحكم تكوينه القومي وانتمائه السياسي.

ورغم محاولة قراءة سابقة لاحد نقاد المجموعة والتي تبدو اما سطحية او مفرطة في رومانسيتها حيث تقصد ناقد المجموعة اولا في التشكيك حول انتساب المجموعة القصصية الى جنسها الادبي وثانيا النقطة التي تناول فيها مسألة ابتعاد النصوص عن الواقعية من خلال عدم تناول

الكاتب لمسألة الزمان والتأريخه ضمن تلك النصوص وكذلك حول حيادية الكاتب في نصوصه وهو ماسنحاول هنا تناوله وتوضيحه ايضا في سياق دراستنا النقدية هذه.

فمسألة عدم اثبات أي مؤشر يوضح او يثبت انتساب المجموعة الى فن القصة القصيرة تدفعنا للتساؤل: هل كان يريد الناقد من وراء ذلك الاشارة الى ان هذا العمل قد حاول تحطيم الحدود الوهمية التي تحدد النص ضمن حدود مقننة ام أنه تقصد دفع القراء المفترضين للحكم في مهمة تصنيف العمل وتجنيسه، وهنا ايضا لا بد ان نشير الى ان الكاتب يحاول ان يكشف من خلال نصوص مجموعته عن تقنية وشكل معقد يكشفان ايضا عن علاقة معقدة تتعلق بذاكرة الكاتب وتسجيلها للاحداث في فترة معينة والتوصل الى حقيقة هامة، هي ان الكاتب يعيدنا الى احداث عاشها بتلقائية في مرحلة محددة من عمره وتشير الى ذلك عملية تأريخه النصوص والتي تعتبر جزءاً أساسياً من عملية دراسة تلك النصوص نقدياً.

وحاورها ونسج منها مناخه وأشخاصه وشكل فسيفساءها وفضائها عبر الاقرار ببعض الاضافات او المحذوفات التي تقتضيها مسألة صناعة النص واعادة تكوين التجربة على أساس من وعي التحولات الحاصلة في الذات وداخل المجتمع، وتم ذلك بأسلوب حاذق في اختيار مشاهدته التي ستكون اكثر دلالة وقوة تعبيرية عبر تحوير الماضي الواقعي القريب الى ذاكرة في شكل تجربة يعاصرها، والكشف بذلك عن قدرته في اقتناص تلك اللحظات السريعة وتغذيتها عبر نصوصه بتعابير وصور شعرية تكسيها جماليتها، اضافة الى احداثه لنوع من القطيعة مع الطابع التقريري في

نصوصه وكذلك تشكيل مسافة نقدية مع الواقع لنقل الكتابة بالتالي من مستوى الشهادة الى مستويات التخيل في مجربات حياته التي قيدها بالفضاء المعاش، وهي الخيوط التي اتقن الكاتب التلاعب بها بصورة خاصة، فاشكالية السليفاني تكمن كما هي لدى الكثير من الادباء الكورد في لغة الكتابة وصياغتها لديه، والتي عن طريقها يحاول افراغ الكم الحسي والمعرفي، فهو اذاً لا يلتزم في كتابته القصصية بأية قواعد تصنيفية لا تعني الغاء لتلك القواعد كلياً بالقدر الذي يهدف الى الاشارة الى مسألة تضيق تلك القواعد لمساحة الخلق الادبي واستحالة نقل صورة بلغة محددة، فالالتزام بطريقة واحدة واسلوب واحد للتعبير وضمن خطوط محددة هو ما يورق السليفاني وهو ما نستطيع ادراكه بوضوح من خلال تداخل كم التعابير الشعرية بل والتشكيلية لخلق مشهديته الصامتة والمتحركة في العمل، وهو ما يوصله بالنتيجة الى نوع من الازدواجية في تعامله مع الاشياء من حوله ومن ضمنها مكونات عمله، فنحن لا نكاد ندخل عالم السليفاني حتى تستوقفنا ازدواجية ظاهرة غزتها حياته ورددت اصداؤها قصصه، ويكفي ان نتأمل موقفه الدقيق ككاتب كوردي يعيش في وطنه الذي لا يستطيع ان يتصرف في شوؤنه وفق نظرتة للحياة والعالم، فهو في زاخو ودهوك والموصل ومعظم مدنه انسان يعيش دون ان يملك أدنى المستويات الملموسة من الشعور بالكينونة كإنسان، وبالرغم من ذلك فهو يصر ان يتصرف بحذر ازاء هكذا واقع ليس له ذنب في تشكيله- او هكذا يتصور- واقع مفروض قسرياً عليه وعمل جميع ابناء جلدته، وفي مجتمع غارق في تناقضاته حيث يتعايش فيه الغالب والمغلوب على امره ويتحول

فيه الخوف الى محرك لكل تصرف والحذر دائماً رداءً للنجاة والسلامة فيزداد الشرح بين السري والعلني وتغدو الكلمات منزلقاً خطراً - بل مشانق معلقة ؟ تؤدي بأصحابها الى الهلاك والنسيان في الافق المنظور.

هذا الانشطار النفسي والاجتماعي والسياسي ضاعف كما تعكسه قصصه مسألة التقسيم الاجتماعي بمقدار التقسيم الجغرافي كما في قصص "زيارة- هيهات- ليلة المطر- صبي الثلج- ابريق- القبض على حلم آذاري- طبيب السعادة" ولذلك نجد ان شبكة العلاقات بين مختلف العناصر في مضمون قصصه خاضعة لحركة عوامل وميادين خارجية كامنة في الحياة الاجتماعية وتفاعلاتها، وهي تجربته الشخصية والاجتماعية والتي ينهل منها مادته لذلك فحتى وان لم يشكل عمله ادباً قصصياً رفيعاً لكنها تشكل بوصلة حساسة لمقدار ظاهرة الاستلاب الكوردي داخل وطنه والناجحة عن كمية القمع والاضطاد. الممارس تجاهه اولاً وكذلك لمقدار تراجع او تقدم الحالة الاجتماعية والنفسية والسياسية في ذلك المناخ ثانياً ولذلك وبحكم كون الاديب كالفنان قارئاً لواقعه ونصه هو فنه فان مجال الحيادة ينعدم في نصه اذ تمثل الحيادة في حد ذاتها موقفاً مهادناً وجباناً وهذا ما يعيه الاديب بصورة جيدة، ولئن كانت السياسة وما تزال قدراً مفروضاً على الأديب والمثقف الكوردي بصورة خاصة، فعليه ان يكون في مواقفه ونصوصه اقرب ال الاديب والفنان الحساس من السياسي، وهي المشكلة التي تواجه القارئ في نصوص السليفياني، حيث ان القارئ لا يسعه قراءة مكونات المشاهد القصصية بمعزل عن الخلفية التاريخية لتلك المشاهد، ولا شك انه ليس في حساب الكاتب السليفياني او طموحه ان



يصار الى قراءة قصصه دون خفاء، تتطلب ان يتبلغها والحيادية الباردة. وهي سبب الحالة التي تنتاب القارئ لقصص السليفاني، فرغم تملك السليفاني لجميع الابعاد التي يطرحها في قصصه ويستطيع الوصول بالقارئ الى الضفة التي يشاءها، فاننا نلاحظ ان السليفاني لا يلجأ الى هذا الاسلوب وانما يترك النص مفتوحاً ليختار القارئ فيه ضفته التي يرغبها والتي لن تختلف عن الضفة التي ينشدها السليفاني نفسه حتماً ووفقاً لحسابات السليفاني. ودون ان ننسى ان ننتبه لما يتركه السليفاني في معظم نصوصه من الغام غير متفجرة والتي لا تقل قوة عن اللغم المزروع امام باب دار يوسف، وعلى شكل عبارات سريعة وجمل اعتراضية، ومن خلال تلك النصوص والتي يحسب السليفاني مساحتها بدقة وذكاء:

"العبوة المتفجرة.. يا لها من غضب علني قبيح/ الجبناء يستعرضون لنا نحن العزل من السلاح قوتهم، ها هم هناك.. هيا اقتربوا منهم ان كنتم رجالاً.. لعنكم الله/ عالية تضرب الطائرة بالحجارة.. بعد ان مل الطيار اللعب معها، فتح فوهة الدوشكا.. " (ق. خبز محلى بالسكر).

"هل تعلم ايها الطبيب، ان حينا يفيض اذا استمر هطول المطر لثلاث ساعات متتالية، وان اطفال حينا يجدون متعة في السباحة في المياه التي تملأ أزقة الحي، مثل متعة اطفال الاحياء الراقية بمسابحهم الكونكريتية.. " (ق. ساعة في حضرة طبيب السعادة).

- لتسلموا للكلب الكبير ايها الاذلاء!! (ق. صبي الثلج).

- أنا كوردي مثلك.... / لكن كل العسكر هنا يتكلمون العربية.. /
اصدقاؤه يقولون كان يحب الارض جداً/ ليتك تقدر ان تدبر لنا شيئاً من

الشاي والسكر!! (ق. هيهات).

"كانت قد وضعت بيدها اليسرى على غطاء العلبة بقوة". (ق. من تكون).

"هكذا هم يختارونها من بين المئات لتتلائم مع عشقهم المجنون للجمال المجاني / ربما لأن نصوص رفاق الليل والكأس كانت قد اكتملت!!". (ق. زمن الدجل).

فنحن ازاء القاص اضافة للاستلوب السردى الذى يقوم به، احياناً نراه يترك مجال المحاوره مفتوحاً ولكنها دائماً محاوره ملغومة، وكذلك اعتماد الكاتب على تلك الاشارات الخاطفة والغرضية في نصوصه ولغته الاختصارية الشديدة مع ما تتركه من احتمالات حسب رؤيته لتأكيد احتمالات توسع النص وانتشاره التجاوزي لأفقه المقروء فحسب، وادخال القارئ غير الكوردي خاصة بالتالى في اشكالية المتابعة او التوقف، وهو ما اعتقد بأن السليقاني يسعى اليه كنظرة بعيدة يقصدها نصوصه، أي انه يسعى لجعل ذلك القارئ المفترض الى البحث والتحري عن مرجعية اللغة التي يستند عليها الكاتب والوصول بالتالى الى الوقوف على حقيقة واقعة، وتحديد موقفه تبعاً لتلك الحقيقة المتوصل اليها.

ففي قصته الاولى في المجموعة والموسومة بـ "خبز محلى بالسكر" يدخلنا مباشرة في مشهد مخيف ومظلم في كهف وسط جبال مجهولة التاريخ والجغرافيا مع ما يحمله ذلك المشهد من اعباء العنف والقسوة ويمر بنا بسرعة بمسألة الجوع والخوف المتجسد في طفلة لم تتجاوز الرابعة من العمر وسط كم من الشيوخ والنساء والاطفال، وعرّفنا بعدها، وبعد ان

يكون قد هيأنا لاستيعاب المشهد واسبابه، ولكنه مستمر في ابقاء حيرتنا معنا حتى نهاية قصته الاليمة:

"لفترة من الزمن ظلت صامتة، تنظر الى زوايا الكهف المظلم، وجدرانها، الى ان اتحد الخوف والظلام وهاجماها معاً... / أماء اني جائعة... / ان خرجت سيكتشفون محلنا وستقصف الطائرات الكهف/ خاطبها رجل عجوز، يحمل سبحة سوداء في يده، وما ينفك يردد آيات من القرآن بصوت مخنوق ولا يمل الدعاء... / صفيحة السكر قد انقلبت على الارض والدم الاحمر يمازجها...".

اما في قصته "رحيل شامخ" فينقلنا الكاتب الى احد سراديب التعذيب لمشاهدة نظام متعب الى حد القرف والتقرز مواجه بشاعر يرفض ان يبيع صوته، فحين تقع تحت رحمة نظام بهذا المنطق تتحول اثار التعذيب والمرارة المتشكلة في الفم والحلق والقلب والنفس الى امور باعثة للانفجار والقوة. والتي يلجأ الشاعر فيها الى كون وطنه حريته حقيقته الكبرى، وحيث تخترق مقولته بطريقة سهلة ومنطقية:

"انا لن ابيع صوتي لعدو وطني.. الانسان انسان بمبادئه ما فائدة الطير الذي لا يغني لحن سربه".

لتذكرنا بمقولة لاحدى شخصيات الروائي الكبير عبد الرحمن منيف في روايته "حين تركنا الجسر" وفي موقف مشابه "الطائر الذي لا يعرف عشه يستحق ان يضرب بالحذاء حتى يفتت" وقصيدة الشاعر التي تتهاوى الى الاستهزاء بل الكفر بالموت في سبيل مبادئه تلك ومجاويا عقلية جلادية:

"اقبل ايها الموت / كنسيم صباح كوردستاني اقبل / اقبل كامواج

الخابور الأزرق اقبل / ليضعنا الكتاب على محك صعب، فالشاعر يعلن استعداداه للموت بكل ادراك وفي سبيل قضية لن تحل بموته، وهو يصلنا الى هذه النتيجة بعد ان يكون قد اختبرنا في نصه، فمحاولة الشاعر البقاء حيا والتي تبدو خضوعا واستسلاما للوهلة الاولى، ليست ناتجة عن عدم قدرته على تحمل الالم المتكرر او المتجدد، وانما محاولة الخروج واعلان رؤيته وحقيقة النظام، بل وطعنه لتلك الحقيقة، وهي مشهديه فاجئنا بها الكاتب واعطى تفسيراً لتصرف شخصية الشاعر، فهو يسعى فقط للخروج للحظات من هذه العزلة القسرية والظلمة القاتلة، لانه عمليا ميت ان لم يلجئ الى حيلة ومناورة النظام وخداعه والتي يعرف مسبقا لانها مغامرته الاخيرة، خاصة بعد ان فقد كل ما يميزه كإنسان ذو كرامة، حتى وان كانت ابواب الحياة المغلفة بالسعادة المستوردة او المصنعة التي يؤمنها له النظام امامه والتي تعيد وتؤمن له كل شيء الا حقيقته التي عاشها ويعيشها نتيجة ايمان انساني عميق. وهو تناقض مذهل وعميق، قضية يموت الإنسان من اجلها ودون ان تحل حتى بموته ومع اعتباره منتصرا وفق منطق ذلك الإنسان، لكنه يعطي ايضا القناعة غير البرئية بانه لو اتاحت له فرصة الالتحاق بذلك النظام، فرصة ان يكون قطعة منه مثل جلاده، او كأى شخص يعيش على هامش الحياة والحقيقة في احسن احتمالاتها، هذه النقطة التي يحاول الكاتب ان يظهرها، أي اعطاء انطباع عن وجهين للنظام، وهو يدفع بذلك لان نشك في صدق المواجهة والوعي الذين يملكهما الشاعر كأنسان يعايش النظام واقعه، ولكن الكاتب يسحبنا ولا يتركنا فريسة الشك وتصوراتنا السلبية، ليوصلنا بسلاسة الى اكتمال نمو تجربة

الشاعر- تجربتنا مع النظام ؟ وذلك مروراً بذكرياته المؤلمة "زياد" الذي بلعه ذلك الكرسي المقيت، فالشاعر يسعى لاستعادة اعتباره كرد فعل موزون على عقدة النقص والدونية التي صنعها ذلك النظام في داخله، لذلك يندفع بكل وعي ليجعل من حياته وموته حداً فاصلاً بين الزيف والحقيقة وهو ما يفسر دخوله على الحفل الذي يضم جمع الصحفيين ورموز النظام وضيوفه، دخول الاباة المنتصرين ليقدف بحممه:

"بتحد جبلي حدق هشيّار في تلك الصورة المزركشة في الصالة، مد يده باتجاهها، بكبد محترق تدفقت الكلمات: يا مصاص الدماء / يا ذا القلب الاسود المثلث بالحقد / مهما قتلت الشبان / وطيرت رؤوس الشجعان / ومهما نبحت كالكلاب / سنبقى على حب الوطن / الى ان تتفتت.. / ومهما ملكت من مدافع ودبابات وطائرات / لن تقدر على قتل حب الوطن في قلوبنا / لن تقدر على قتل حب مه م في قلب زين".

أما في قصته "زمن الدجل" فيظهر السليفاني شكلاً آخر من أشكال المواجهة مع هذا النظام، فهو حين يظهر السلطة التي تبدو منتبهة لنزوع الانسان الى الفنون للتعبير عما يخالجها من مشاعر، وهي ترقب بعمق مدى تأقلم ذلك الانسان وفقاً لاستراتيجيتها وترصد ردود أفعاله، لذلك نراها قد هرعت الى تجهيز مكان هروب ذلك الانسان، ليكون الهروب اليها، ووفق الظروف والكيفية التي تشاء، وذلك لادراكها المسبق لدرجة تأثير الفنون على الانسان ووعيتها لحاجة الانسان للجمال والأسباب التي تنتج لهفته تلك عليه. كما تدرك ايضاً درجة تطوره ذاته، لذلك فهي تتجه للعقاب المعنوي بدلاً عن المادي، وفي خفاء وهدوء عوضاً عن الضجة

والعلنية، وتتوفر في طاقاتها وفي الالم الذي تحدثه بدل الافراط فيهما، أي انها تتجه نحو استهداف البنية الذهنية الفاعلة عوضاً عن الاجساد والمصالحة وفقاً لشروطها بدل التقاطب العدائي مع هؤلاء ما أمكنها، وهي إذ تلجأ الى ذلك إنما حرصاً على نجاعة مخططاتها. إنه بصورة موجزة مشهد تعبيري شديد الكثافة لمقولة روبرت. ج. انجرسول "في جمهورية العادي والتافه... العبقرية شيء خطير" هذا المشهد الذي يعتمل داخله كل هذا الكم من القسوة والمزاجية والفوضى والتي يعيشها الانسان وما يترتب من جرائمها على تكوينته الفكرية والاجتماعية والعقد التي يشكلها فيه، هو ما يفسر رد شخصية قصته المتمثلة بالكاتب المسرحي بالضحك بصوت عالي على المسؤول الذي يتحامي بالغباء وعدم الفهم في مواجهته حيناً وبالقسوة ووضوح أو أمر النظام والسلطة حيناً آخر:

"مسرحيتك خارجة عن حدود اعلامية نحن ملتزمون بها.. / أو أن أحداً لم يقرأ المسرحية على الاطلاق؟! / لا لا .. كيف؟! / ربما لأن نصوص رفاق الليل والكأس كانت قد أكتملت!! / بصراحة كانت مسرحية جريئة جداً / كلامي واضح لا لبس فيه / الا تثبت اللجنة أسباب الرفض؟ /".

الكوردي الذي ينشد السلام والعيش الآمن الكريم، وكذلك مدى تأثير الواقع الواضح في قصته "زه ري" والافصح عن مقدار الحب الكامن في قلب الانسان الكوردي تجاه وطنه من خلال احدي شخصيات قصته والتي تعيش في الجنة تبعاً لتمنيات الكاتب التخيلية:

"أزورهم بين حين و آخر وأجلب من هناك باقة نرجس كل مرة"
والذي يبدو الكاتب في هذا الجانب متناقضاً مع نفسه من حيث آليات

الشعور واللا شعور الكامنة وتجلي ذلك بوضوح من خلال إشارات المتعمدة في بعض القصص كإشارات إلى "الصوفي علي" في "خبز محلى بالسكر"، وصوت الأذان في "القبض على حلم آذاري" يتجلى بناء الحلم كعلامات وركائز وكمناخ لحركة الشخصية على رغم علاقتها الواقعية بالمكان، فالخيوط السري والسردى والشفاف الذي يتجلى فيه ربط الحدث في الحلم بالحدث في الواقع ولجوء الكاتب من خلال الحدث إلى محاولة تحطيم المعرفة المطابقة للواقع وعلى توليد الصور الشعرية المنزاحة عن اللغة المتداولة في كتابته وتوسيع مجال الحرية لمزج الحقيقة بالخيال والتصور، مما يكسب النص من خلال ديمومة عرى هذه العلاقة الوثيقة بين المستويين سحراً مشهدياً وفنتازياً:

"سحابات مطر ربيعي بدت تسافر بين ثنايا شعرك الحالك كشاماتك المرصوفة بانتظام هندسي في قسّمات وجهك العذب/ تتسع حدقتا عينيك، باسماً أرى نفسي فيهما.. بهدوء تعضين شفتك السفلى، يسرق السن الأمامي بعضاً من لون الدم من شفتيك... مرح ما بداخلك، كنوار اللوز تمثّلين بها.. يفرح قلبي.. يغني لك وحدك.. فراشات شتى تعزف الحاناً حاملة".

هذا الجنوح الفنتستيكي والشاعري الذي يلجأ إليه الكاتب والذي يتكرر في أكثر من قصة كما في "هي والقلب" واحتفال العصفير" لا نجد تفسيراً له عدا عن تعمق الكاتب وانحيازه إلى جانب الحب وفق مفهومه والمراقب أو الممنوع من قبل مجتمعه، حيث يتميز الحب المعنوي لدى الكاتب كنزعة عمودية للتأمل عن الحب المادي كنزعة أفقية للشباع المادي، من

خلال بتر علاقته مع الاستجابة البدائية الجاهلة لاغراءات المشاهد الحسية باعتبارها تزييفا وتشويها للحب الحقيقي، أي انه انتهاج اقرب الى الافلاطونية في الحب. وهو يبرز هذه المشهدية بكل وضوح في "احتفال العصافير" حيث يغمر القارئ احساس بالراحة والبهجة، ازاء حالة مشهدية من الحب والحرية والطبيعة لكنه احساس مقيد بشيء ما، غامض نتوجس منه بالرغم من محاولات الكاتب في اللجوء الى اهماله في نصه وتهميشه والذي يشعر القارئ من خلاله بصدقية انتصاره وعلى ذلك الهاجس من خلال رؤية الكاتب في قصته المستندة على مشاركة براءة الطبيعة في الدفاع عن حقيقة الحب:

" اكفهر وجه العشق وقال شيئا لم ادرك كنهه اول الامر، ثم ما لبث ان صرخ عندما مد يده لقطف زهرة... / قال العصفور... / قالت العصفورة..."

اما في قصة "من تكون" فينتابنا شعور من السطور الاولى باننا امام حقيقة كبيرة مؤلمة وبارزة، وباننا نواجه اسلوب الكاتب في نفس الوقت وتعمره من خلال الايحاء الذي يلجأ اليه وضمن سياق محاورته لكي تكون اكثر وضوحا، فليس عدم القدرة المتعمدة او الخوف او التردد الذي يعطينا تفسيراً له من خلال نصه كما في قصة "صبي الثلج" هو سبب اختصاره اللغوي الطاغوي وانما لان معظم هذه الاشياء والاشارات تبقى خيوطا نتمسك بها الى النهاية، ومن نفس الجهة التي يطرحها الكاتب-الناحية القومية وانعكاساتها والحصار الإقتصادي والحروب المموهة والمنسية- وفي الوقت الذي نعلم فيه ان الكاتب ابقى الجواب معلقاً على تساؤلنا في خطوة

لاستيعابه بشكل تام او لجوئه لاعطائنا الجواب دفعة واحدة وفي شكل جرعة كبيرة مؤلمة:

"العينان الزرقاوان المفعمان بالآلام، والصفائر الصفراء المتشابكة المزدانة بغبار البستان كانت تجذبك الى عالم آخر.. من هذه.. ليس ببعيد ان تكون قد نجت من الخردل وسيانيد ربيع الموت الداكن في حلبجة.. من لا يقول أنها وطفلها هذا.. قد نجيا من صيد الانفال السوداء، وان كل اهلها ومعارفها قد دفنوا احياء تحت التراب، / لاحقت عيون الصبي الدينار بدهشة، الله وحده يعلم منذ متى لم يمك هذا الطفل ديناراً بين يديه، ولم يشتر شيئاً مثل الأطفال الآخرين. / حينما اقتربت سيارة الكوستر من "مبنى الامن" رفعت ذقنها من على صدرها، ابتسامة ناعمة طغت بهدوء على وجهها، خاطبت طفلها: هذا المبنى ابتلع أباك يا والدي".

إنه يصنع احد مشاهد المفرطة في المأساوية، التي تبعث على اليأس المتشكل نتيجة الكم الهائل من الألم والقسوة ويقابلها مباشرة ودون أي ربط منطقي وببساطة يعجز المرء عن ادراكها، بموقف قدرى ساخر متجاوز للحالة باكملها:

"لن انسى ذلك ابداً ايا أماءه!!" ..

وهو يكمل هذه الحقيقة البسيطة من خلال قصته "زيارة" فالاخلاق الفاضلة والعادات الجمالية النقية والمربوط بالزمان الذي شاءه الكاتب هي سلاح قوي فعال في نظره، وحيث يصورها ضمن واقع يتسم بالزئبقية وحيث يكون الواقع القاسي هو الاعلى في تلك الفترة التي يختارها الكاتب ولكن من خلال استناد الكاتب على مرجعية شبه حتمية هي قناعته المتشكلة من

القيم التي تشربها باستحالة استمراريتها على هذا الشكل الى الابد، والتي يختزلها في قيم لا تنتسب الى تربته او صلبه ولا تنبع من حسيته أو حيوية مجتمعه، ولا بد لذلك من ان تفرض الاخلاق والفضيلة و الجمال المتخيل مرة ثانية مكانتها وموقعها في الواقع، فهو لا يصنع الجمال كمشهد هنا بل كقيمة وذلك عبر اظهاره مشوها في البداية المتأخرة واخفاء براءته وعفوية براءتنا وعفويتنا، انها السمة الاكثر بروزا بالرغم من تزييفها لهويته ومن خلالها يتمكن القارئ من الاستجابة لنداءات الكاتب او اهمالها، والالتفاف اليها ومشاركته سحرته تلك او مخاربهه، وحيث يحوله من مظهر الى جوهر في بنيتنا الذهنية وتوجهنا نحو الجمال النموذجي، وبالتالي نشوة ذائقتنا الفنية البريئة وحلول ادراك الجمال ونظرنا منه محل استمتاعنا به، فالاخلاق- الجمال، ليست مشهدا بل هو قيمة عند الكاتب في نصه:

"معذرة النساء عندنا لا يضافن الرجال، لاسيما الغريباء... تفضل/ حدق الرجل مليا في وجهها الانثوي الطري، ثم ركز نظراته على صدرها بوقاحة معلنة، فيما نهضت المرأة وفتحت الدولاب/ يبدو ان هذه المرأة تختلف كليا عن سابقتها. غادر الغرفة قلقا، يتقطر العرق من جبينه، ناسيا بيرته السوداء على المنضدة".

مما تقدم نخلص الى ان التقنية المستخدمة في المجموعة وبالرغم من محاولة اظهارها كتجارب او ذكريات الكاتب المعاشة في واقعه وكيفما افترضنا فانه يظهر جليا انه مقنع نوعا ما وتخيلي، وهو بالرغم من ذلك ايضا يحتفظ بكم هائل من المعطيات المماثلة للواقع وكثير من الحقائق

الواقعية المعاشة والشاهدة على مصداقية الاحداث ووقائع تاريخ المجتمع الكوردي.

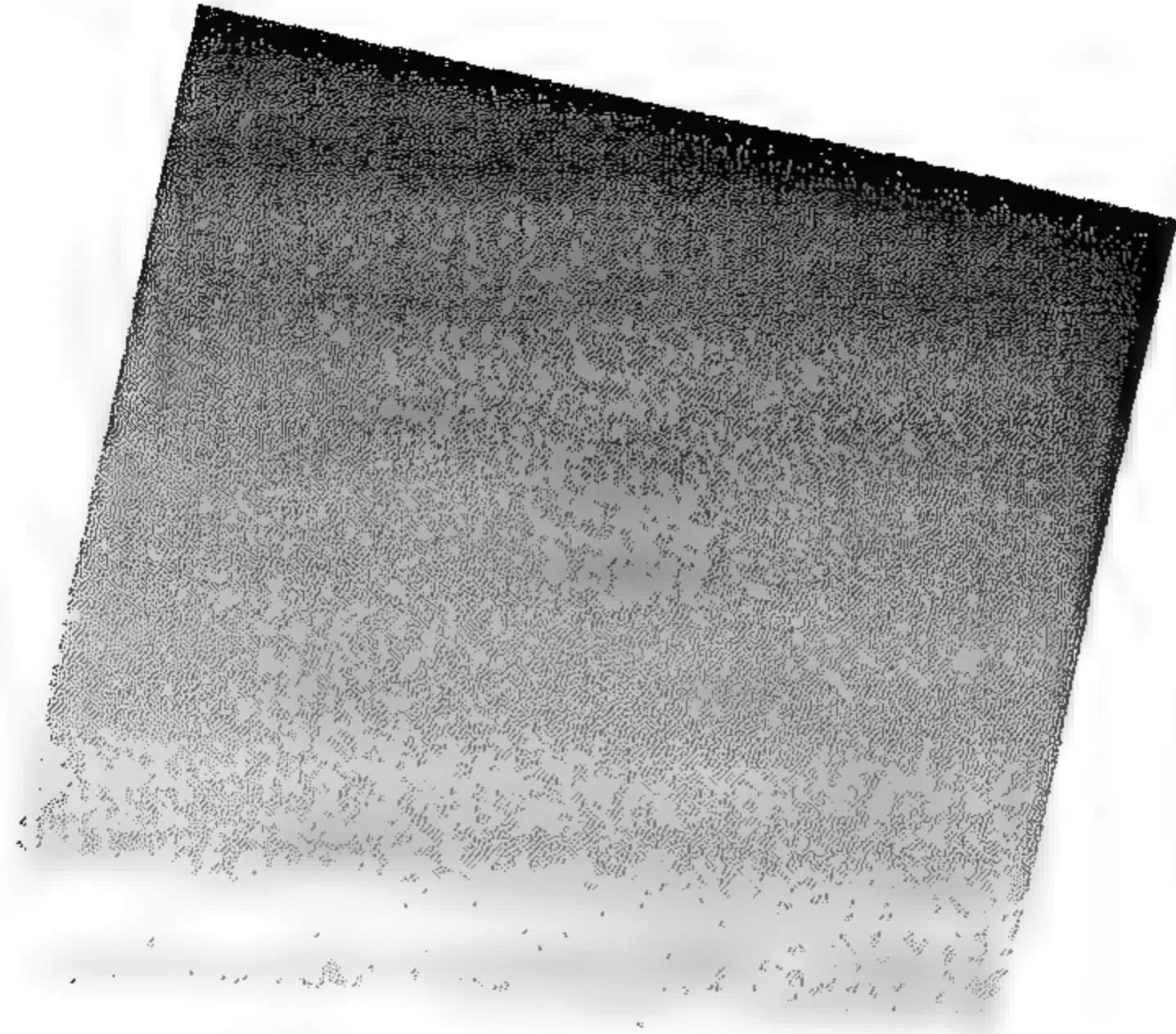
التقييم او بمثابة الخاتمة:

من دراسة المجموعة نتوصل الى انها كشأن معظم الاعمال الاولى للكتاب اتسمت بمساحات من النضج والاستغراق في الهموم الذاتية ببعديها الفردي والجماعي والتعبيرية والانشائية والعاطفية ببعدها الفردي في بعض القصص، واتسمت بنضوج وعمق اكثر وتناول موضوعات او قضايا عاطفية واخرى ذات هموم وطنية واجتماعية في أخرى وانعكاس النظرة التشاؤمية للكاتب في بعض القصص كنتيجة طبيعية للواقع الذي يعيش فترات قمعية رهيبة وحظراً اقتصادياً خانقاً منذ فترة طويلة وحتى مراحل الابداء الجماعية والاسلحة الكيماوية، أي بصورة أخرى كنتيجة طبيعية للاخفاقات والهزائم التي تعرضت لها احلامه القومية والغاطفية وما خلفته تلك الاحداث من مرارة وملوحة في نفسه وعالمه الأدبي، الا أنه يمكن الملاحظة بوضوح ان السليفاني لا يبدي تشاؤماً قاتلاً ايضاً في قصصه بل وحتى أنه لا يركز النص في ذلك الجانب أو يكشفه حول آلام من هذا النوع، بقدر ما يعكس لا مبالاة الانسان الكوردي للفواجع التي تعرض لها وعدم استسلامه لليأس، بحيث يشير من خلال إضاءات خاطفة وواضحة في نصوصه التي لا تخلو من هذا الاسلوب الى الأمل الذي يعتمل في نفوس شخصياته وبالتالي يتحول الألم التشاؤمي الى طاقة هائلة كما في "خبز محلى بالسكر، هيهات، صبي الثلج، الابريق، زمن الدجل، رحيل شامخ،

زيارة" وبما أنه "ليس هناك عمل أدبي مهم هو فقط تعبير عن تجربة شخصية فردية صرف" حسب رؤية غولدمان، فأن مجموعة السليفاني تشكل انعكاساً لتجربة مجتمع بأسره بشكل تام. فاتجاه السليفاني عبر كتابة اشكالية تسعى للإجابة عن أسئلة منهجية يعسر استنطاقها وتفاقم من ريبة المتابع ومعاناته الحياتية، وتخصصه بإعادة تمثيل صورة الواقع بكل آلامه، أدى به إلى اللجوء إلى أساليب وممارسات في لغته بغية شحنها بكم حسي أكبر ولجوءه إلى استثمار شخصيات من عمق التاريخ الكوردي وهو نوع من الأساليب التي تحقق نوعاً من التباعد عن الأحداث ويفسح مجال الحديث عن فترة زمنية قريبة وكأنها تنتمي إلى ماضٍ موغل في القدم، أي عملية أسلوبية واعية للحاضر الذي يتراءى فيه الماضي وهو ما يجعلها ترتقي إلى مستوى الصورة الشعرية من جهة كما في (رحيل شامخ، طبيب السعادة) وكذلك محاولة إرساء النص على النص الكبير، القضية القومية أو الثقافة القومية من خلال استثماره لتلك الشخصيات والتي تنتمي إلى حقول الأدب والنضال القومي، وهو أيضاً نوع من إظهار أثر الواقع في الكاتب. إضافة لجعل السياق الاجتماعي والاقتصادي والقومي ملازماً لمعظم نصوصه، وتوظيف كل ما يمكن أن يدعم المعطيات القيمة في جميع أبعادها كما في "من تكون- هيهات- الأبريق- ساعة في حضرة طبيب السعادة- قطار القلب) وربما أن قصص ونصوص الأديب هي مشاهد سمعية وبصرية وحسية فهي تظهر بأنها موظفة لغرض توجيهي ما، لذلك يحاول الكاتب اغراء القارئ، الآخر، وتشويقه بالملغزات لدفعه إلى الغوص فيها وهنا تثار عدة تساؤلات وشكوك هل تمكن الكاتب من اقناع القارئ

بما قدمه من خلال نصوصه والمحملة بتلك الاشارات الغائمة والسطحية بالنسبة للقارئ الاخر غير الكوردي طبعاً؟ فبغض النظر عن بعض النقاط التي اتبعها السليفاني مثل اللغة الاختزالية الشديدة التي اتبعها السليفاني والتي تسبب غموضاً في بعض الاحيان حول المكان الذي تدور فيه الأحداث أو حتى حول حقيقة شخصياته وتلك الأحداث، وما تشكله تلك اللغة من بعض العوائق التي تقف دون تشخيص الواقع تشخيصاً أدبياً، وكذلك كما هي شخصية السارد في شخصية الكاتب وضمير المتكلم المهيمن على تلك اللغة وتوجيهها، إضافة الى إدماج بعض البنى اللغوية الهجينة من اللهجة العراقية المحلية، وكذلك الغاء تعامله مع التزمين الكتابي للواقع والمراجع في تزامنيتهما في نصوصه. إلا أنه تمكن من خلال أسلوبه الذي يرغب القارئ على تتبع اشارته تمكن من خلال أسلوبه الذي يرغب القارئ على تتبع اشاراته اللفظية وإيحاءاته الرمزية خاصة في النواحي الدرامية من إيصال رؤيته والتي تبدو متفقة مع رؤية القارئ التي يتوصل اليها ذلك القارئ، عبر استخدام وتعامل ذكي مع الأحداث والشخصيات وكذلك بالنسبة لعملية الاتهام الواضح للدكتاتورية والسلطات المعادية للجمال والحرية وعنفيتها وجرائمها، أي عبر مخاطبة اللب الانساني في القارئ، وإيصاله بالتالي إلى حقائقه الخاصة حول زيف حرية الظاهر المنطوق وبالتالي ادراك اللاشعور البنيوي الذي يؤسسه، والتأكيد على أن نصوصه ليست سطحية الدلالة بقدر ما تمكن حقيقة حاضرها فيها ليس الحاضر الظاهر فيها وإنما الباطن غير المرئي في حاضره، وكذلك حقيقة المستقبل ليس المستقبل الباطني اللامرئي وإنما الظاهر أمامنا

في نصوصه. وبذلك يمكننا أن نقول بالنسبة لهذه المجموعة وكاتبها، بأن تطور الاساليب يأخذ عادة طريقاً بطيئاً، ومن النادر أن يتمكن كاتب من أن يفرض طريقة جديدة منذ البداية، لكن ومع ذلك يمكن الاحساس بسهولة بأن هناك فجوة بين هذا الكاتب وبين معاصريه، من خلال الاتجاه نحو الواقعية وطريقة فرض قراءة تتابعية ومشاركة القارئ في الحدث كشاهد معه ولكن من الزاوية التي يحددها مسبقاً الكاتب نفسه من خلال رؤيته واسلوبه في العمل.



تنوعات الخطاب

في قصة
ليلة المطر

عبد الكريم حسن الربيعي

للقاص المبدع عند كل التفاتة قصة، وكل هلة فكرة، وفي كل شيء
 عبرة، ومن واقعة صغيرة تنبع في خياله مئات الحكايات والقصص، سنواته
 الطويلة ثوب جميل خاطه في دقائق وثوران قصيرة، ودقائقه سنوات طويلة
 من التأمل والتفكر من خلال تراكم الخبرات والتجارب، وهو يبدع أساليب
 جديدة للقص، من خلال تغيير الراوي، أو تغيير الإطار، يقول فرانك
 أوكونور (وهذا ملخص آخر عبارة نقلت إلي من كاتب آخر ممتاز يكبرني
 سنًا، إذ قال لي ليام أوفلاهري فيما بعد) إذا كنت تستطيع أن تصف
 دجاجة تعبر الطريق فأنت كاتب حقاً [1]، أنا أقول بدوري (إذا كنت
 تستطيع أن تصف شخصاً جلس في مقهى وتناول قدين من الشاي ثم
 غادر وتقول له بعد أن تقص عليه حكايته هو نفسه وفي النهاية (رفعت
 رأسك إلى السماء وكنت تبتسم من القلب لهواء المطر البارد: -حقاً المطر

جميل) فأنت قاص).

وله عند كل حادثةٍ حكاية، يتأثر بعبق المطر في شوارع المدينة ليبنى سرده الخاص بداية من العنوان ثم يتفرّع ويتشظى في اتجاهات لا يتوقعها القارئ.

١- خطاب العنوان:

في قصة (ليلة المطر) [2] للقاص حسن سليمان عنوانها يعبر عنها، لا بل العنوان حدّد إطاراً للقصة وأغلق النص، فعنوان القصة يفتح باباً يؤدي بنا إلى الاقتراب من (الرؤية-الفكرة-الحدث) ومعرفة النتيجة مما يولد شوقاً للبحث عن الأسباب، وكلمة المطر التي ازدانت بال التعريف، جعلت هذه الليلة تتميز عن ليالي أخرى، إنها ليست مجرد (ليلة ماطرة) لكنها (ليلة المطر) المعنية بالذات والتي يعرفها كلُّ من البطل والقاص وربما يكونان شخصاً واحداً، يعرفها الجميع ربما إلا أنا، ولهذا ابحت هذه الليلة التي جرت فيها أحداث هذه الحكاية، أو القصة القصيرة.

والعنوان مؤشرٌ مهم في البحث عن خط سير القاص، ف (ليلة المطر) عنوان مجازي، ويحمل دلالات عدّة تنبثق من النص خصوصيته، فهو من حيث البنية- قائم على آلية رومانسية في وصف الطبيعة حيث لا أحد منا يخلو من ذكريات عن المطر وعبقه، والقاص يستخدم العنوان لإحداث أثر دلالي معين، وعليه، سينفعل القارئ وتعمل مخيلته وذاكرته بشكلٍ أنشط وكلمة (ليلة) لها دلالات كثيرة حيث تنام الخلائق وتغفو ثم تصحو بعيداً عن عذابات الشعراء والكتاب الذين يسهرون ويورقهم هم الإنسانية وما

صارت إليه من بلاء ولا إنسانية ويستيقظون وقد أضافوا فكرة جديدة إلى أفكارهم ونصاً جديداً إلى الوجود، فهم يبغون أن يضيفوا شيئاً إلى هذا العالم، وطالما تغنى الشعراء بالليل، رمز القلق والتوتر والسهاد والأرق، وكلمة (المطر) تشير إلى الرحمة النازلة من السماء وفي انعكاس لها إلى الشر الصاعد من البشر، والمطر يندرج كواحدة من أقسام نعمة الله-التي لا تحصى-ورحم الله الرجل الصالح الذي كان إذا أمطرت السماء خرج إلى المطر ونزع عنه عمامته لتغسل حبات المطر صلعته، ولما سئل عن هذا أجاب: إنه قد جاء من عند ربي توأماً، لكن الناس في عصر العولمة يطلبون المطر فإذا نزل بهم يفرون منه-كأنهم حميرٌ مُستنفِرةٌ فَرَّتْ من قَسْوَةِ-، وهكذا فالعنوان دلٌّ على فحوى النص، وتجذّر في بنيته، مشكلاً البؤرة التي تأتي منها النص ونمى، منفتحاً على كثير من دوال تنوعات الخطاب، ما يجعله جديراً بتجنبه إلى عنوان أكثر لبساً وغموضاً يستحق حمله وتتويج هامته، وبهذا فالعلاقة بين النص والعنوان وثيقة عهد متبادلة، وقد انعكست دلالة العنوان على المفردات وبنية الصورة الفنية ودلالات الرؤيا والقيم الجمالية، ولكن هل كان هدف القاص من عنوان قصته هو تعيين أو تحديد مضمون النص داخل إطار العنوان؟ أم كان لاجتذاب عدد أكبر من القراء؟ وأظنُّ أن تحقيق الهدف الثاني بالنسبة للأول أقرب إلى الواقع، وهو ما فوته القاص وإذا ولجنا إلى متن القصة سنصطدم بهذا السؤال كجلة يستهلُّ بها القاص نصه: (أ هناك أجمل من المطر؟) وليت هذا السؤال كان عنواناً للقصة بدون همزة الاستفهام، وهذا العنوان هو أكثر جاذبية من ليلة المطر وهو عنوان شائع استخدامه في النصوص الأدبية...

٢- خطاب الرد:

ثم يُلجُّ خيال القارئ إلى سلسلة من المشاهد القصيرة والواضحة في أسلوب يمتاز بالتركيز وتكثيف المعنى دون أن يكون لتغيير أسلوب القص أدنى تأثير، ومعظم القصص القصيرة التي قرأتها، تنقسم قسمين من ناحية الراوي، فإما ضمير الأنا (غادرتُ-ذهبتُ-أقفلتُ) أو ضمير الغائب بصيغة فعل الماضي (غادرَ-قفلَ-مشطَ-علّقَ...) وبدأت مؤخراً المزاوجة بينهما، والمناورة بهما في القصة الواحدة، ويبتدر القاص خطابه القصصي بأسلوب جديد، ضمير الغائب بصيغة فعل المضارع الدال على الحاضر والمتضمن في طياته صيغة الخطاب الإبداعي الذي يخاطب به القاص نفسه، فهو عندما يقول (مشطتُ شعرك، مسدتُ شاربيك، غادرتُ الغرفة، أقفلتُ الباب، علقت المفتاح في اللوح العتيق... نزلتُ الدرج لم تكن بحاجة إلى فتح الباب فقد كان نصف مفتوح) لكن الإشارة إلى أن الباب نصف مفتوح تغني عن قول أنه لم يكن بحاجة إلى فتح الباب لأنه كان ولا زال حاجته لفتح الباب قائمة لم تنتفِ لكن كون الباب نصف مفتوح أغناه عن عملية فتح كاملة، ولذا فهو وجده نصف مفتوح فأكمل فتحه، أما صرف الأفعال فقد أدى إلى نصبها وكأنه يقول (مشطت-أنت-شعرك-كما أمرتك أو كما أعتدت أن تفعل وكذلك بقية الأفعال-غادرت-أنت... الخ) وتعتبر معظم الأفعال التي استعملها القاص في نصه منصوبة بالصرف والنصب بالصرف كقولهم لا أركب وتمشي ولا أشبع وتجوع فلا أسقط الكناية وهي أنت لأن معناه لا أركب وأنت تمشي ولا أشبع وأنت تجوع فلما أسقط الكناية وهي أنت نصب لأنه مصروف عن جهته وقال الله عز وجل (فلا تهنوا وتدعوا إلى السلم) [3]

معناه والله أعلم وأنتم تدعون إلى السلم فلما أسقط أنتم نصب الفعل وكما قال الشاعر:

لا تنه عن خلق وتأتي مثله عارٌ عليك إذا فعلت عظيمٌ
فنصبَ الفعل تأتي بسبب فقدان أنت وتقدير الكلام و(تأتي أنت- عيك أنت-فعلت أنت)، وكذلك أفعال القاص لما فقدت أنت نصبها، والراوي استخدم هذه الأفعال لأنه يخاطب بطله في هذه القصة، ويخبره بما كان منه، ويقول القاص (سحبت نفساً عميقاً من هواء المطر) ليس وقت نزول المطر كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، بل الهواء المنبعث من الجو بعد توقف المطر، وكرر القاص مصطلح هواء المطر في خاتمة القصة (وكنت تبسم لهواء المطر البارد: حقا المطر جميل) وهو يقصد هواء الجو الماطر، كما يقول قباني (وبرغم الجو الماطر والإعصار) فالمطر ليس له هواء خاص به، وإن كان له فليس ذاك الذي قصده القاص، بل قصد الهواء العذب والنقي بعد توقف المطر والخالي من الأتربة والغبار، ولكن للجو هواء فيقال هواء الجو كما قال الشاعر إمرؤ القيس:

ويلمها في هواء الجو طالبة ولا كهذا الذي في الأرض مطلوب

وقول الشاعر ابن دراج القسطلبي:

حَفَرْتُ لَهُمْ فِي يَوْمٍ قَبْرَةً بِالْقَنَا قُبُوراً هَوَاءُ الْجَوِّ مِنْهُمْ مِلَانُ

٣- خطاب تيارات الوعي:

ويستمر في سرده على هذه الطريقة إلى أن ينقطع البث المباشر ليبدأ مونولوج داخلي من الماضي القريب قبل أن يبدأ البطل رحلته، وهو يمهّد

للمونولوج، بنفس الصيغة السابقة التي ابتدأ بها القصة (وضعتَ يدك في جيبى البنطلون الوحيد الذي جلبته معك) أمّا المونولوج فهو عبارة عن حوار من جملتين اثنتين فقط:

(-خذُ الجوزي أيضاً، قد تحتاجه.

-هذا يكفي، لن أتأخر كثيراً)

ويعود مباشرةً إلى أسلوبه (سُرتَ خطوات في الوحل) واعتمد القاص على إنعاش المخيلة بمونولوج تيار الوعي لمرتين منفصلتين داخل نص القصة في حوار يتجه نحو الماضي، في الأولى امرأة-زوجته ربما- تحاوره حول حقيبة سفره (وضعتَ يدك في جيبى بنطلونك الوحيد الذي جلبته معك). (انقطاع البث المباشر وبداية للمونولوج الأول)

-خذُ الجوزي أيضاً قد تحتاجه.

-هذا يكفي، لن أتأخر كثيراً.)

والمونولوج الثاني يبدأ بمحاورة امرأة قد تكون غيرها أو نفسها:

(-يا لك من مُحبٍّ للشاي!!

-ولك أيضاً يا حلوتي)

٤- خطاب ميول القاص:

نستنتج أن قصة القاص (ليلة المطر) هي بالأصل تعبير عن ميول شخصية للقاص، تتفاعل مع القارئ من جانبين اثنين:

الأول من جانب عملية السرد: ميل القاص الشديد إلى تيار الوعي وهو يعتمد السقوط الحر للأفكار وربط الماضي بالحاضر، وتداخل الوعي مع

اللاوعي وبهذه الطريقة يصل القاص بقارئه إلى أعماق كل شخصية يتناولها، وهي بالتالي تمنح القارئ معرفة مرتبطة بالواقعة والحدث لا يحصل عليها من طرق السرد التقليدية، والذكريات التي تتخلل نصوصه كما في تيار وعي زوج عاليا في قصة (خبز محلى بالسكر) لكن مونولوج تيار الوعي في قصة (ليلة المطر) وكان الأول في قصة خبز حلى بالسكر سلبياً محفزاً للحزن والقيود والتشبيط والثاني في (ليلة المطر) إيجابياً سعيداً مستنفراً مشاعر السعادة والفرح والحب والحنان من المرأة التي كانت تهتم به والذي افتقده الرجل في رحلته، كتب القاص رواية تعتمد كلياً على تيار الوعي وطريقة تيار الوعي طريقة جديدة في السرد ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين.

الثاني من جانب الميول الشخصية: فالقاص يحب هواء الجو الماطر، يميل إلى التفاؤل والبياض والهدوء والنقاء ويشمئز من السواد والظلم والظلام ويكره التدخل السافر في حياة الآخرين وتعكير صفوهم وخاصة من الرجال الذين من المفروض بهم أن يحموا هذه الحريات لا أن ينتهكوها، فالشخص الذي سأله كان شرطياً، لأن سيارات الشرطة زمن كتابة القصة كانت سوداء اللون كأفعالها دوماً، ميله الشديد إلى واقعية جديدة تختلف عن الواقع الذي يراه جميع الناس ويدركه من النظرة الأولى، من حيث استخدام القاص أسلوباً جديداً في التعبير، وهي صيغة مخاطبة القاص للبطل أو مخاطبته لنفسه من خلال الأفعال (غادرت-أقفلت.. الخ) وترافقت هذه الصيغة مع انسيابية القص التي يلتزم بها القاص ويضعها نصب عينيه.

من هذين الجانبين يحصل القارئ على صورة أوضح بسيطة وخالية من التعقيد في نص مختصر ولغة مكثفة اعتمدت على مونولوج تيار الوعي الاسترجاعي والمشهد السينمائي الذي ينعش الصورة وإعطاء حزمة من الضوء ومعلومات أوسع عن البطل بإعطاء تفاصيل عن ماضيه.

هـ- خطاب التنويه والإشارة غير المباشرة:

العبدُ يُقرعُ بالعصا والحرُّ تكفيه الإشارة، الإيماء تغنيه عن العبارة، فالحر لا يقول إلا الحق والعبد ينساق وراء سيده إمعة، ولقول الحق لذة لا تدانيها لذة، والقاص يلمح ولا يصرح، يُلَوِّح لنا للولوج في متاهات لا يرشدنا للخروج منها، فذلك المندس الفضولي الذي يعكر صفو بطل القصة، وهو يمثل السلطة التي تتقاطع مع ما للمعرفة من سلطة كما يقول ميشيل فوكو، وفي اللحظة الشاعرية يتسلل ليخلخل هدوء النص وهدوء البطل في بجاحته وتدخله السافر في حزية الآخرين ويقابله هدوء البطل المتمثل في نأيه عن الصخب والعنف وردود الأفعال الآتية غير المدروسة، والذي اختزل غضب المعتدي، وهذا المشهد العفوي يعكس صورة حقيقية بسيطة عن حياة الإنسان بما يحمله من تباين سلوكياته ورغباته في السيطرة والاستحواذ على الآخرين بسبب اعتقاده الراسخ من أنه مركز لهذا الكون، بسبب من اختلاف هموم الشخصين حيث الأول (لم يقدر أن يتمالك نفسه وبانفعال صارخ خرج من السيارة وقصدك وقال لك بصوت جاف: -على مَنْ تضحك؟) ولو اختصر الوصف قائلاً (لم يتمالك نفسه) بدون ذكر للقدرة، هموم مختلفة تتفاعل في اللاوعي وتنجح في حشد هذه الرؤى الإنسانية

المكتظة بطاقات انفعالية، ثم يستمر الحوار الذي يظهر التدخل السافر في شؤون الآخرين: (- وهل أعرفك لكي أضحك عليك
- وهل هناك في هذه المدينة من لا يعرفني؟
- لكنني لستُ من هذه المدينة.)

هنا للتقريب وهناك للتبعيد، وهذه للإشارة إلى الشيء الحاضر المعين بالذات، لذا كان من الأجمل الاقتصار على واحدةٍ منهما (هناك-هذه) في جملة (وهل هناك في هذه المدينة من لا يعرفني؟). لتصير (هل هناك في المدينة من لا يعرفني) أو (هل في هذه المدينة من لا يعرفني).

٦- خطاب القرية:

مشهد اغتراب البطل في عالم ذو تحولات سريعة، ويخفي القاص قلقه من بعض المظاهر الاجتماعية البالية خلف هذه المشاهد التي كتبها في سياقات تصويرية اختبأت وراءها ماهية البطل المتفاعل من فرط سيطرة تيار الوعي، ومونولوج القاص هو من النوع غير المباشر، والذي لا يكتشفه القارئ بسهولة لأنَّ القاص يخاطب نفسه (غادرت- أنت- أقفلت- أنت) وهكذا ويفترض القاص بالقارئ المخاطب أنه يعرف كل شيء، فالمرء عندما يتكلم مع نفسه تغنيه بعض الإشارات المختصرة عن كثير الكلام والإيضاحات لأنَّه يفترض به المعرفة، فهو يتذكر الحوار الذي جرى بينه وبين تلك المرأة للمرتين ويعرف بالتأكيد من تكون لكن القارئ غير المخاطب لا يعرف على وجه الدقة من تكون المرأة وبالتالي ستنتعش مخيلته بأخذ فرص أكبر في تخيلها كنهها ومواصفاتها، وشخصية البطل تتوضح بصورة

واضحة من خلال حوار المتعاطف والهادئ مع المرأة التي تهتم به، وبالتالي هو أيضاً يتذكرها في غربته، والبطل يخاطب عائلته أيضاً بود حقيقي حين يقول (وصلت إلى جثث التلفونات المتراسة وددت أن تسمع صوت أطفالك، لكنك تذكرت أن دراهمك قد نفذت.. مرة أخرى ضحكت، رفعت رأسك إلى السماء القائمة وكنت تبتسم من القلب لهواء المطر البارد) اعتقدت لو ذكر الهواء بدون الإضافة إلى المطر لأن المطر لا بد كان قد توقف وإن لم يتوقف فالإشارة للهواء كافية، ولكن من هذا الذي يضحك ودراهمه قد نفذت لو لم يملك من الحكمة ما ينير بصيرته ويريه المستقبل المشرق؟ ومن هذا الذي يريد أن يكلم عائلته فيفشل لأي سبب كان ثم يضحك ويبتسم من قلبه؟.

٧- خطاب الألوان:

يعتبر الأساس الوحيد لصياغة الشكل الخارجي بصورة جمالية متكاملة في ذهن القارئ، أو المتلقي، فالمشاهد لنص مسرحي أو مشهد سينمائي مظلم، تدور أحداثه في ليلة ليلاء، لا يتعرف على لون الجدار ولا لون الوجه ولا ألوان أخرى تنعكس في ذهن المتلقي لتمنحه صورة أفضل، سيختلف نشاط مخيلته عن الذي يشاهد فلماً متنوعاً في مشاهدته بين الطبيعة الساحرة، وبين الألوان الزاهية (أثاث-ملابس-وجوه-) أي شيء آخر مهما كان فلا بد أن يرتدي لوناً ما بحسب وظيفته، ويتغير استخدام اللون تبعاً لتغيرات الشكل الخارجي للنص، وللألوان حقائق خاصة تعكسها في الأخيلة، لكل مكان لون خاص ولكل زمان لونه الخاص فالأشياء الجديدة تلمع والقديمة تبهت ألوانها، وللألوان أثرها النفسي، وهي في كل مكان

فأينما التفت ستصدم بلون معين وهو دال له دلالة خاصة بحسب الرائي والناظر والمبصر، فاللون الأخضر الطبيعي يبعث هدوء الأعصاب كما كشفت تجارب علماء النفس، ويقول علماء الدين بأنه لون الجنة، والفلاح يراه دليلاً على خصوبة العام الزراعي، ولقد أثبتت أبحاث الدكتور فريلينج النفسية بيفاريا الشمالية والذي يعتبر أشهر طبيب نفساني في العالم يستخدم الألوان في العلاج إن اللون الأخضر يهدئ ضربات القلب، ويساعد على تحسين الدورة الدموية، وقد قام في أحد تجاربه بطلاء جدران بعض المصانع التي تستخدم آلات شديدة الضجيج فتبين إن العمال كفوا عن الشكوى من الضجيج بسبب تأثير اللون الأخضر المحيط بهم.

مزج القاص بين اللونين الأبيض والأصفر (وصلت الشارع المزدان بالكاشي الأصفر والأبيض) واللون الأبيض يبعث مشاعر النقاء والوفاء والإخلاص والأصالة، والأبيض تزدان به العرائس في حفلات الزفاف باعتباره رمز العذرية والطهارة، وتطلّى به جدران المستشفيات ويرتديه الأطباء ومعاونيهم، ويكفن به الميت كدالة على حسن الخاتمة،

فالأبيض هو الأصل، والأصفر هو الدخيل الغريب المندس في مكان لا ينتمي إليه، ولا يحبه ولا يحترم أهله بل يحتقرهم ويسلبهم حقوقهم وحرّياتهم، فقد كانت الأرض تحتوي اللونين الأبيض والأصفر، يعتبر اللون الأصفر ينتج من مزج الأحمر مع الأخضر، والأصفر الصارخ يدل على الغرور والكبرياء، أما في لون بشرة إنسان يثير إحساساً بالمرض أو الخوف أو لون أوراق شجرة في الخريف يثير إحساساً بالموت، والفناء، وفي لون رمال الصحراء يثير الإحساس بالقحط والجفاف، وفي الغلاف الجوي يثير شعوراً

بالقلق من اقتراب عاصفة هوجاء.

(وضعتَ يديك في جيبَي البنطلون الوحيد الذي جلبته معك:

-خذ الجوزي أيضاً، قد تحتاجه.

-هذا يكفي لن أتأخر كثيراً.)

لم يجلب معه البنطلون الجوزي، رغم أنَّها قد هيأته له، فهو لا يحب اللون القاتم، فهو رجلٌ محايد يحب الهدوء والحرية كاللون الرمادي الموصوف بالحياة، لكنَّ الجوزي لون التطرف والمغالة والانحياز، اللون الجوزي هنا دال، ومدلوله الجو السياسي المكفهر القاتم آنذاك، وموت الحياة الجميلة ولكن بطل القصة متفائل ويرى مستقبلاً ناصعاً قادماً لذا فهو يرفض الانحياز، يرفض أن يكون إمعة، حيث سار الناس سار ورائهم، يتسم لهواء المطر المنعش، وفي الحقيقة القاص هو الذي يتسم ابتسامته المفعم بالأمل الذي لم يفقده طيلة حياته ولا يزال يحلم بمستقبل أفضل لشعبه فيعمل ماكنته وينشطها لبدء أدباً وفناً يُودع فيه رؤيته المتفائلة.

ثمُ تنتقل فرشاة القاص إلى اللون الأسود (ثمة سيارة سوداء كانت تقطع الشارع) (وقفت السيارة السوداء قبالتك)، والقاص يستخدم اللون الأسود كدالة على ذلك الشرطي المندس، الشرطي أو رجل السلطة الغريب الذي لا ينتمي إلى أهالي المنطقة، هو دخيل على المنطقة وهو تعبير عن هضم أبسط الحقوق الإنسانية وضياع حقوق المواطنة.

(نظرتَ إلى وجهه الأسمر وضحكت ثانية من الأعماق، ولم تجبه)

واللون الأسمر دلالة للأغراب الذين كانوا يتحكمون فينا ولنقا التعريب في كردستان السياسة الحقيرة للبعث. (نظرتَ إلى وجهه الأسمر

وضحكت ثانية من الأعماق , ولم تجبه

واللون الأسود يعني الظلام والظلام ظلم وبغي ، فعندما يغيب الضوء (الحق) عن مكان ما ينتج اللون الأسود (الظلام-الظلم) وللون الأسود دلالات أخرى فهو يدلُّ على الحزني والعار وعلى الكسوف والحزن والمآثم والمناسبات الحزينة لذا فهو باعثٌ لمشاعر التشاؤم في النفس، لكن بفضلِهِ علمنا قيمة الضوء، ولولاه لما تَلَأَّت النجوم والكواكب في صفحة السماء المظلمة.

[1]فرانك أوكونور-الصوت المنفرد-ترجمة الدكتور محمود

الربيعي-دار الكاتب العربي-الجمهورية العربية المتحدة-١٩٦٩-ص ٥٥
[2]قصص من بلاد النرجس-حسن سليمان-مطبعة هوار-دهوك-

ط ٢-٢٠٠٥-ص ٦٩

[3]سورة محمد-٣٥-



قراءة تحليلية في بانونوراما

(انور محمد ظاهر) القصصية

عبد الخالق سلطان

بانوراما (انور محمد طاهر) من الاشكال الفنية الحديثة والجديدة للرواية القصيرة ، وهي محاولة ابداعية اكثر من كونها رواية تقليدية ، لانها ابتعدت عن السرد الممل والوصف الدقيق والطويل للشخصيات والمكان والزمان لانها ركزت على المحتوى ؟ الفكرة ؟ وهذا لا يعني انها اهملت الشخصيات بل اهتمت بالجانب النفسي والشعوري لدى البطل اكثر من اهتمامها بالمظهر الخارجي الى درجة انك لاتعرف شكل البطل ولا ملامحه حيث لايلتفت القاص الى كل ذلك من البداية الىالنهاية (١) وعمد الى ذلك اراد من البطل ان يمثل كافة فئات الشعب لان القضية التي تناولها هي قضية شعب وليست قضية شخص واحد.... فقد تناول القاص حدثاً مهماً مر على شعبنا وهي نكسة ١٩٧٥ وما جرفته من ويلات وآهات على الانسان الكوردي انذاك وبدأ رواية ؟البانورامية ؟ باليوم الذي حدثت فيه

النكسة وفقد الشعب بعدها كل طموحاته واماله ، وينتقل بعد ذلك الى وصف احوال الناس والرعب الذي دب في اوصالهم والقرارات التي صدرت من مؤتمر الجزائر وكانت بمثابة الصاعقة التي هزت كيانهم وحطمت امالهم في الحياة ، وينتقل بعد ذلك من خلال لوحاته القصصية الى وصف طريق الهروب وعبور نقطة الحدود الوحيدة وسط الثلوج والرياح الباردة التي كانت تنزل عليهم مثل القنابل (١) ويمضي القاص في روايته ويصف لنا كيف ولماذا تشرد هذا الشعب المكين الذي لا ذنب له سوى المناذاة بحقه ويصل الناس الى الطرف الاخر ويدخلون اراضي دولة اخرى- ايران ؟ وقيمون في المخيمات كل الناس معاً وتستمر الحياة هناك الناس يتجرعون الالم بجانب الامل الى ان يصدر قرار العفو وهناك ينقسم الناس الى قسمين: قسم مؤيد لفكرة العودة وقسم يرى في العودة ذلاً واهاناً وجبناً..... ويتوقف القص عند هذه النقطة- نقطة الانقسام- ويترك القاريء والزمن يحددان اي الفريقين على حق وربما كان الاثنان على حق...

لقد كتب الكثير حول انتكاسة الكورد سنة ١٩٧٥ ، وتأتي محاولة القاص (انور محمد طاهر) (١) في (محاولة لوضع بانوراما للمرة التي كسفت فيها الشمس) (٢). تجسيدا لتلك الثورة التي دامت اربعة عشر عاماً وكان نتيجتها تشريد الالاف من الناس.

ونجد القاص يستخدم شكل البانوراما في صياغة قصته.... وتتألف بانوراماه اربع عشرة لوحة قصصية معنونة يوظفها القاص بمهارة ودقة في خدمة موضوع قصته التي تدور احداثها حول الثورة والنكسة والتشرد الى دولة مجاورة....

وعندما نطالع هذه البانوراما فأننا نجد انفسنا اما العديد من الاساليب والتكتيكات الفنية سواء من ناحية الشكل او المضمون او التعبير، فنلاحظ في البداية انه يضعنا امام حشد هائل من الرموز الموحية نظراً للظروف التي كتبت فيها. ونلاحظه يستخدم التاريخ والاسطورة والمكان والتكتيكات الحديثة للقصة مثل قضايا- الفلاش باك- والتداعيات ويوظف كل هذا في خدمة قصته. وشيء اخر بارز في هذه البانوراما القصصية وهو التعامل المعاصر مع الزمن حيث يتعامل القاص مع الزمن بشكل فني بارع كونه يبتعد عن المدلولات الرقمية مثل السنوات والايام والشهور فهو يتعامل مع الزمن بتكتيك فني ويوظف الحركة والانتقال من مكان الى اخر في تعامله مع الزمن الذي يجري دون ان يحس به القارئ فالزمن موجود في ذهن القاص منذ اللحظة الاولى الى الاخيرة. ومن الخطوط البارزة والتي تعامل معها القاص باساليب وصيغ فنية جيدة هي الابعاد الفلسفية التي استندت عليها جميع اللوحات وهي ابعاد متشابكة ومتناقضة في احيان ولكنها كلها لا تخرج من اطار الطرح والمعالجة القومية للقضية الكوردية.. ولكي تتضح لنا هذه الامور بدقة دعونا ندخل الى هذه البانوراما ونطالع قصصها حسب تسلسلها ونلمس جمالياتها في التعبير واساليبها الفنية. يبدأ القاص البانوراما بلوحة (محاولة لوضع بانوراما للمرة التي كسفت فيها الشمس) في هذه اللوحة التي هي بمثابة استهلال وبداية والبداية يجب ان تكون قوية ومؤثرة في اي عمل ادبي لانه كما يقول باسكال: (ان اخر شيء تجده عندما تؤلف كتاباً هو ان تعرف الشيء الذي يجب وضعه) (٣) لذلك اختار القاص اللحظة الزمنية التي تفقد معناها الزمني ويعيش فيها الانسان

بين حالي الشعور واللاشعور والتصديق وعدم التصديق، تلك اللحظة التي تنهار فيها الامال وتتحطم الاحلام ويعيش الانسان فيها كالفراش المبتوث. فالقاص اختار اللحظة الرهيبة التي صعدت فيها الثورة الكوردية التي كان يغدونها بارواحهم ودمائهم طيلة اربعة عشر عاماً فاذا بها صارت بين عشية وضحاها كومة رماد....!!

ان هذه اللحظة اعطت البانوراما بداية قوية ولكن من الصعوبة الامساك بمثل هذه اللحظات لكونها مجرد من القوالب الزمنية المتعارف عليها لذا لجأ القاص الى وصف ما نجم عنها ورسم لنا عالة الفرع والتعجب اللتين ظهرتتا بين الناس من خلال طرح الاسئلة كيف حدثت؟ ولماذا؟ ومتى؟ هذه الاسئلة التي عكست لنا الحالة الفوضوية التي كان الناس يعيشون فيها ومحاولتهم في ايجاد ولو بصيص من الامل... كل هذه الاشياء التي طرحها في هذه اللوحة هي محاولة لتجسيد تلك اللحظة التاريخية.

وقد ابدع القاص في اختياره لهذه اللوحة كمستهل للبانوراما لانها قد طرحت ابعاد القضية الاساسية التي يعرضها القاص وذلك لان جميع القصص التالية تتناول موضوعاً يرتبط بهذا القصة المستهلة وهذا من ضمن مقومات الاعمال الفنية الطويلة نسبياً التي تحتاج الى المقدمات فاملقمة او الاستهلال كما يقول ارسطو: ما من شيء يحدث فيها الا وله نواة في الاستهلال (٤).

وياتي القاص في اللوحة التالية (المدينة في حالتها الاولى) (٥) وفيها يلجأ الى التقنيات الفنية فيجعل المدينة رمزاً لكوردستان وذلك للاوصاف التي ينعتها - المدينة - بها فيقول (من جميع الجهات نصبت الجبال والتلال

انفسها كدروع لحماية المدينة من الوحوش والحيتان الفضائية (٦)، وفي هذه القصة يوظف القاص التاريخ- تاريخ المدينة- كعامل مساعد في اظهار بعض المفاهيم الفكرية وبيّن الجذور التي قامت عليها الثورة.. ومن خلال وصف طبقات الناس التي تعيش في المدينة يعرض لنا القاص ويجسد الابعاد والخلفيات التاريخية التي قامت عليها الثورة... فهذه اللمسات الفنية في التعبير والوصف دليل على مهارة القاص في صياغة القصص القصيرة.....

وفي (المدينة في حالتها الثانية) (٧) يبتعد عن القاص عن ذكر الاوصاف الخارجية للمدينة ويصيب كل قوته في وصف وتجسيد الفاجعة التي اصاب الناس وتركهم في هرج ومرج عاجزين عن التفكير ويتحركون بلا وعي منهم مثل الاسماك (الدايخة) لا حديث لهم غير حديث الشاب- الثورة- المهضومة...!!

واللمسة الفنية البارعة التي تجدر الاشارة اليها هي محاولة توظيف المدينة وحركة الناس وعدم استقرارهم في تجسيم القلق الذي احاط بالناس ازاء المصير المجهول.. كما نأ في هذه القصة لمحة فنية من خلال وصف بكاء الرجال الذين كانوا يلعبون بالحديد والنار من قبل، حيث ان القاص اراد من خلال هذا الوصف تصوير مدى الحزن والالم الذي فاق وتجاوز مصيبة فقدان الابن او الاب فهو حزن عميق يبكي لاجله اشداء الرجال وهل هناك اثن سيء من تراب الوطن كي يحزنوا عليه ويبكوا لاجله.... فهذا البكاء الذي رسمه القاص على وجوه الرجال ما هو الا تكتيك فني لتجسيد الحزن العميق..

وفي (بيت منعزل) يلجأ القاص من خلاله الى وصف مرحلة تالية من مراحل الثورة، ويصف لنا البيت من الداخل والخارج وكيف كان الناس- الثوار- يجتمعون فيه ويناضلون، واليوم يجتمع فيه الناس ويسردون قصة (العمة عدلة) التي لم توفق في زيجاتها الثلاثة ويقارنون حظهم التعيس بحظها العاثر.....

الشيء الملفت للنظر في هذه اللوحة هو التوظيف الجيد للبيت المنعزل في سبيل تجسيم الابعاد التاريخية للقضية، والتوظيف البارع للاسطورة- اسطورة العمة عدالة- في تصوير حظهم العاثر وقدرهم الغاضب.

وفي لوحة (الساعة) (٩) تكتيك فني معبر خلال لقطة- فلاش باك- حيث يستعيد البطل ماضيه عبر تلك الساعة التي ذكرته بساعتهم المنزلية العتيقة التي كان والده شديد التعلق بها.... وهذا التعامل مع الزمن بطريقة (الفلاش باك) كثيراً ما يلجأ اليها كتاب القصة حينما يريدون التحدث او التعامل مع جذور القضية ويشير القاص في هذه اللوحة قضية مهمة ويعرضها بشكل جزئي وهي الصراع بين الجيل القديم المتشبث بما لديه والجيل الجديد الذي يرفض كل قديم... ويستخدم القاص الساعة كرمز موحى ليجسد من خلالها الثورة الممتدة في أعماق الانسان الكوردي التي صارت تلازمه مثل ايامه ولحظات حياته لا يستطيع الفكاك عنها حتى صارت الثورة هي الزمن والزمن هو الثورة او كما يقال : وجهان لعملة واحدة .

ومن خلال لوحة (خورشيد) (١٠) يريد القاص تجسيد بعض النكبات الداخلية التي تعرض لها صف الشعب الكوردي في ذلك الوقت

وذلك من خلال وصفه الدقيق لموقف الثوار القدماء الذين قضوا جل حياتهم في الجبال، ويجري لنا مقارنة بينهم؟ حيث ان خورشيد واحد منهم؟ وبين الذين التحقوا بالثورة عند نجاحها لاغراض خاصة..... ويجسد لنا القاص خلال شخصية خورشيد مدى الامانة والاخلاص والثبات على المبدأ الذي يحملونه تجاه وطنهم حيث يقول احدهم :

(والله يا عم خورشيد سنبقى نحن القدماء لوحدنا، وسوف يتركنا المثقفون واصحاب الافكار مرة اخرى (١١) والمقصود بالمشقفين واصحاب الافكار الذين تخلوا عن الثورة في محنتها ولم يبق حولها غير رجال امثال العم خورشيد .

وهكذا يمضي القاص ليجسد لنا قيام الثورة بدورها في تميز الانسان المخلص من الانسان الخبيث الذي يستجيب لكل من تقع بيده عصا السلطة (!!) وذلك من خلال شخصية العم خورشيد النضالة .

وفي لوحة (يوم شتائي) (١٢) يحاول القاص اظهار الرأي العام العالمي تجاه القضية الكوردية وذلك من خلال تصوير اولئك الاطفال التعساء الذين يموتون بين كتل الثلوج القارصة .

فيقوم القاص بتعرية الانسانية العالمية ويمزق القناع الذي اخفت به معالمها الوحشية فيقول (انسانية اليوم كغول يريد ابتلاع كل اولئك الاطفال (١٤)...

ولقد جسد لنا القاص مشاعر الندم والحسرة التي لازمت الناس في ذلك الوقت لانهم خدعوا من قبل الجميع وغدر بهم على طاولة الانسانية العالمية ، فيقول مصوراً ذلك : (عرف انه منذ سنوات اسير لبعض الافكار

التي اوصلته الى ما هو عليه من ذل (١٦) .

وقد نرى لوحة (الكلب) (١٧) دخيلة على متن البانوراما ولكن لو تأملنا في اللوحة السابقة لها والتي تأتي بعدها وفكرنا في الزمن وصلت اليه البانوراما ومكان وجود البطل وهي نقطة الحدود حيث الافتراق عن الاهل والذكريات وتراب الوطن والمعلوم ان الانسان في لحظات الفراق عن شيء يستعيد بعض ما كان بينهما وهذه اللوحة (الكلب) ما هي الا تشخيص لهذه الحلة نفسية فهي بمثابة منولوج داخلي يستعيد البطل من خلالها بعض الذكريات التي تعلق في ذهنه عن وطنه وهي ذكريات مليئة بالخوف والرعب والكوابيس ، فالكلب الذي يلزم البطل كظلة في هذه اللوحة ما هو الا معادل موضوع جسد فيه مرارة الواقع الذي كانوا فيه يعيشون وتجسيد لشخصية ازلام النظام الدكتاتوري .

وفي لوحة (الطريق) يقوم القاص بتصوير حالة التردد الذي اصاب الناس عندما وصلوا الى نقطة الحدود فهي تمثيل عندهم نقطة الافتراق عن اشياء كثيرة اهمها الثورة والنضال فهل سيتخلون عنها ام ماذا ؟ فيقول القاص واصفاً ذلك من خلال توظيفه لاسطورة ميرزا محمد : (مرة اخرى يصل ميرزا محمد الى مفترق الطرق : طريق العودة ، وطريق اللاعودة ، وطريق العودة واللاعودة ، فيختار طريق اللاعودة) (١٨) .

وهذا القرار المصيري الذي يأخذه ما هو النتيجة ارتباط بحمله القديم:

(لكن حلمي هو ذاته الا وهو اذكاء الحجر الذي يقع تحت الرماد

فتتحول الى نار مرة اخرى (٢١) .

ونقطة اخرى قد ابداع القاص في وضعها وهي تجسيم الزمن من خلال

الرجل العجوز الجالس بجانب وقد دمج القاص بين مقياس الزمن - الساعة - وشيء واقع تحت تأثير الزمن ؟ العجوز - وهذا الدمج يعطي القصة ابعاداً واسعة وعماقاً طويلة

وفي لوحة (المخيم) (٢٢) يحاول القاص تجسيم مرحلة اخرى من مراحل التي مرت الثورة المهدومة وذلك خلال تشخيص بعض المشاكل التي ألت بالناس آنذاك مثل مشكلة فقدان القيادة الحكيمة حيث يقول على لسان احدهم :

(الظاهر انه لا يوجد من يخرج الناس من هذا الحيص بيض كما كان) (٢٣) ومع مضي الزمن ووصول الناس الى المخيم ظهرت حقيقة المؤامرة ولكن بعد ماذا ؟ بعدها اصابهم التعب واغلقت عليهم جميع المنافذ (ماذا نفعل ؟ لم يبق لنا ملجأ ؟) (٢٤)

وقد ابداع القاص في رسم هذه الفترة الزمنية واسطاع ان يبين لنا مدى حساسية الوضع وخرج الموقف من خلال الهمسات الصادرة من افواه الناس والحوارات الجميلة والموجزة التي كونها القاص .

وفي لوحة (المدرسة) (٢٥) يحاول القاص ان يجسد لنا العديد من القضايا اهمها وحدة الصف الكوردي والاستمرار في الحياة والحفاظ على التقاليد الموروثة ومن خلال حادثة موت (حجي ابراهيم) تتجسد لنا هذه المعاني كلها ، ويوظف هذه الحادثة المأساوية في اظهار الابعاد الفلسفية للقضية العامة التي يحاول القاص تجسيدها عبر هذه البانوراما الطويلة وذلك عندما يقول في نهاية القصة (يالها من موة مهمومة) (٢٦) لانها كانت في بلاد غريبة ومرة اخرى يستطيع القاص باقتدار ان يتجاوز مرحلة



زمنية اخرى دون ذكر الارقام الزمنية والحسابات الوقتية
وتأتي لوحة (شرين و فه رهاد) (٢٧) كمحاولة لتجسيم استمرارية
الحياة من خلال سرد احداث قصة الحب التي تنشأ بين في ريعان العمر،
وفي هذه القصة يوظف القاص اسطورة (فرهاد وشرين) وهي الاسطورة
المشهورة في اوساط المجتمع الكوردي ويعدها البعض من اقوى اساطير
العشق ، لانها احتوت في مضمونها على التحدي والمناضلة حيث يناضل
فرهاد من اجل الوصول الى حبيبته - شرين - ويحاول خرق الجبل حتى اخر
الرمق .. ويأتي القاص ويوظف الاسطورة وفي هذا الموضوع من البانوراما
كي يظهر لنا مدى ارتباط الناس بارضهم وان الحياة عبارة عن يساعد في
اغلب الاحيان في التغلب على المآسي والبذاء من جديد رغم الدمار والرماد
الذي يولد من الموت والهزيمة

وفي هذه اللوحة نلاحظ ان القاص قد تعامل مع جذور القضية
الاساسية وهي كون الشعب الكوردي سيبقى حياً مهماً صادفته الولايات
والنكبات ، وهذه رؤية مستقبلية آمن الكاتب بها منذ ذلك الوقت
وفي هذه اللوحة ايضاً نلاحظ التعامل الفني للقاص مع الزمن حيث يجرده
من الارقام والحسابات.

ويحاول القاص في اللوحة (العودة) (٢٨) ان يجسد لنا عمق الشق
الذي تكون بين سكان المخيم حيث انه بعدما انكشفت كل الاشياء المستورة
من خيوط المكيدة التي دبرت لهذا الشعب انقسم الناس الى صفيين قسم
مؤيد للعودة ولا يرى مبرراً لوجودهم في المخيم وقسم آثر البقاء على العودة
الى السلطة التي غدرت بهم.

ويحاول القاص تشخيص العمق الذي وصلت اليه المشكلة حينما يقول (هذه الوحدة والشعارات التي قيلت منذ اربعة عشر عاماً ذهبت مع الرياح وغسلتها الامطار، وكأنها لم تكن) (٢٩) وكان تأثير هذا الانشقاق عميقاً وبعيداً امتد لسنوات طويلة بعد ذلك.

وعزى القاص اسباب المشكلة الى سبب رئيسي وحيد وهو فقدان القيادة حينما يقول (لا عمي، السبب يكمن في أننا بقينا بدون رأس مدبر) (٣٠).

ويتشخيص هذه المشكلة ببتعد القاص من اشكالية الزمن، في طياتها.

وفي المرحلة (سليم كوزي) (٣١) يلجأ القاص الى استخدام اسلوب التلميح والرمز حيث ان (سليم كوزي) يرمز الى الحركة الكوردية المشلولة والتي دامت لاكثر من اربعة عشر عاماً آنذاك.

ومن خلال لوحة (سليم موزي) يستعرض القاص وجهة نظر كل من الباقين في المنفى - المخيم - حيث يبين وجهة نظرهم من خلال قول احدهم بعدما يضع يده على عكاز سليم (اين نأخذ صاحب هذا العكاز؟ وكيف نأخذ بحقه؟ ولاجل من حصل له كل هذا؟) وينتقل بعد ذلك ويبين سبب رجوع البعض الى ديارهم من خلال قول أحدهم: (اليوم كل واحد مسؤول عن نفسه فقط، ولا سلطة لاحد على احد) وهكذا بقي البعض هناك ظناً منهم انهم بذلك انما يحافظون على الثورة في حين عاد البعض الاخر لعدم وجود وحدة مركزية تقودهم.

وبهذه اللوحة يختم القاص (انور محمد طاهر) بانوراما بنهاية مفتوحة

لانه لا يكتفي بذكر آراء والتوصل بمفرده الى نتيجة مقنعة في احقية احد الفريقين وربما كان الاثنان على حق والنتيجة النهائية تبقى بيد الزمن الذي تكفل بذلك.

الهوامش:

- ١- قاص كوردي ولد بمحافظة دهوك سنة ١٩٤٩ له العديد من المؤلفات اهمها: (هذه القصة لم تكتمل) مجموعة قصص و(البحث عن الادب المفقود) رواية- ومجموعة مقالات نقدية.
- ٢- نشرت هذه المجموعة القصصية سنة ١٩٩٦ باللغة الكوردية. علماً انها كانت قد كتبت في منتصف الثمانينات ومنعت نشرها انذاك من قبل الرقابة لاسباب سياسية.
- ٣- الاستهلال في النص الادبي/ ياسين النصير/ ص٤٩- الاستهلال/ ياسين النصير/ ١٢
- ٥- محاولة لوضع بانوراما للمرة التي كسفت فيها الشمس/ ص٢٢
- ٦- نفسه/ ص٢٢
- ٧- نفسه/ ص٢٤
- ٨- نفسه/ ص٢٩
- ٩- نفسه/ ص٣٤

- ١٠- نفسه/ص, ٣٧
- ١١- نفسه/ص, ٣٩
- ١٢- نفسه/ص, ٤١
- ١٤- نفسه/ص, ٤٣
- ١٦- نفسه/ص, ٤٣
- ١٧- نفسه/ص, ٤٥
- ١٨- نفسه/ص, ٤٨
- ١٩- نفسه/ص, ٥٠
- ٢١- نفسه/ص, ٤٨
- ٢٢- نفسه/ص, ٥٢
- ٢٣- ٢٤/نفسه/ص, ٥٣, ص, ٥٤
- ٢٥- نفسه/ص, ٥٦
- ٢٦- نفسه/ص, ٦٠
- ٢٧- نفسه/ص, ٦١
- ٢٨- نفسه/ص, ٦٤
- ٢٩- ٣٠- نفسه/ص, ٦٥
- ٣١- نفسه/ص, ٦٦



الأنوار الزمنية في رواية ((البحث عن الأب المفقود))

عبدالمخالق سلطان

((الزمن لغز من الالغاز: خاصة وان الملاحظات التي ينبغي ابداءها غالباً ما يشكل بالنسبة لى أحجية يتعذر تجاوزها)) بول ريكور

الزمن و الرواية: لا يمكن لأي عمل ادبي مهما بلغ من التجرد ان يخرج من اطار الزمن, سواء كان هذا الزمن ملحوظاً ام غير ملحوظ... والرواية باعتبارها جنساً ادبياً, من اهم خصائصها تقديم رؤية خاصة, وتجسيم عالم قد آمن به الروائي, او كما يقول جوزيف كونراد: ((ليست مهمة خلق عالم قضية صغيرة.. ولربما تكون كذلك عند الموهوبين من الله, أذ يجب على كل روائي ان يبتدا بخلق عالم لنفسه.. مهما كان هذا عظيماً او قليل الشأن, عالم يستطيع ان يؤمن به)) (١) اذن فبناء عالم باكله يستحيل من دون توافر احد اركانه الاساسية الا و هو الزمن, الذي نحس به في كل جزئية من جزئيات حياتنا اليومية, ونتلمس اثاره علينا من خلال التجاعيد التي

يتركها على ملامع و جوهنا، والشيب الذي يغزو فروات شعرنا و الانحناءات التي تصيب ظهورنا، وعلى الاطفال وهم يكبرون و يتزوجون وفي حركة الليل و النهار، والشمس والقمر وانسياب الانهار.. فالزمن مستمر لا توقف فيه، او كما يقول بيرسي لوبوك: (ان استمرارية الفراغ وضوء النهار اللذين هما ضروريان للبائع الاساسي للكتابة.) فرواية (الحرب والسلام) امامنا فحركة الزمن و جريانه لا بد من ادراكه في الرواية، لكي نمنحها روحها، اذ الزمن في الرواية بمثابة الروح للجسد، ولا توجد بل لا ينبغي تصور رواية معدومة من الزمن..!! او مجردة من الازمنة.. لأن الزمن يدخل في دقائق الاشياء.. وانعدامه يعني السكون وهذا بدوره يعني الموت.. فالحركة تولد الزمن، والزمن يولد الحياة، ولذلك قال باختين: (ان الزمكان هو الموضع الذي تنعقد فيه وتتحد كل عقد السرد) او كما يقول في موضع اخر: (ان الزمكان موجود لاظهار القدرة على تجسيد الاحداث) (٣) وبما ان الزمن له ثقله الخاص، واهميته البالغة في الرواية فانه ينبغي ان يتعامل الراوي معه بشيء من الدقة والحساسية، اذ لا ينحصر زمن الرواية فقط بالزمن المتسلسل من البداية الى النهاية، فهو كما يقول ميشال بوتور: (عندما نصل الى حقل الرواية ينبغي لنا تكديس ثلاثة ازمنة على الاقل: زمن المغامرة، زمن الكتابة و زمن القراءة، وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكتاب) (٤) واذكر هنا ان ما قاله بوتور هو: (على الاقل ثلاثة ازمنة) وهذا يحتمل وجود ازمنة اخرى.. هذا من جانب ومن جانب اخر على الكاتب ان يلاحظ ظاهرة التصام الزمني، والنقاط التي تتصادم فيها الازمنة داخل الرواية.. ثم عليه؟ الروائي-تجسيد الازمنة التي يتعامل بها، وذلك من خلال

الشخصيات او عبر الاحداث و المواقف..وينبغي عليه ان لا يغفل شيئاً مهماً-وان غفل عنه القارئ الاعتيادي-الا و هو الاحساس بالزمن,اذ على الروائي ان يعيش داخل زمن روايته منذ اللحظة الاولى التي يكتب فيها..ثم عليه الانتباه الى الفترات التي يستخدم فيها تقنية الفلاش باك او الزمن المتداعي,فلا يجوز استخدامهما في كل الاوقات فكما يقول براونج: (لحظات المنولوج الداخلي تصور: ١- لحظة تأزم في حياة فرد مأزوم او متصارع ٢, -ارتطام الظاهر او الموهم بالباطن او الحقيقة)..ثم على الروائي الالتفات الى سلبيات الزمن وايجابياته,تظهر على طبيعة الحياة التي نعيشها,وتنعكس اثاره علينا بشكل مباشر او غير مباشر..

بعد هذه المقدمة عن الزمن ودوره في الرواية,دعونا نتأمل في الزمن الذي تم توظيفه في رواية (البحث عن الاب المفقود) التي صدرت باللغة الكوردية) للقاص أنور محمد طاهر, التي يشكل الزمن فيها بعداً اساسياً و واضحاً فهو يبدأ روايته بالزمن (منذ يومين وهم يبحثون عن..ص ١٥) وينتهيها ايضاً بالزمن كما يقول في اخر سطر: (الى يوم القيامة سنزل نبحت عن الاب المفقود..ص ١٠٩).

موضوع الرواية

يبحث الروائي عبر شخصية الراوي عن منقذ للشعب الكوردي الذي مضى عليه عقود بل قرون من الزمن و هو كحصان العربة,يحقق اهداف وغايات اناس اخرين,دون ان يكون للكورد فيها ناقة او جمل..فالقضية التي تناقشها الرواية هو الحلم الكوردي المتمثل بالهوية والانتماء والوطن,ذلك الحلم لذي اوشك ان يتحقق في بعض فترات التاريخ كما في

فترة الشيخ محمود الحفيد، في بداية القرن الماضي، تلك التجربة التي يتخذها الكتاب منفذاً و ميداناً يتسلل اليها لطرح رؤيته للقضية الكوردية.. فيصف لنا الباشا وهو يعد العدة، ويجهز الجيش ويوسع من رقعة سلطانه، وفي النهاية يصطدم بالحكومة العثمانية في معركة خاسرة و يضع الحلم بعدما اصبح تحقيقه وشيكاً...!! ويحاول القاص تجسيد أثار هذه التجربة الفاشلة- ان صح التعبير- على نفوس الاجيال القادمة و يصور نظراتهم بنظر الكاتب- الذي لا يستطيع الاعتماد عليه.. ويمضي القاص في رسم الاحباط الذي اصبحت به الاجيال وكيف صارت الهوية بمثابة الاب المفقود، الذي يظهر حيناً ويختفي أحياناً، وخاصة بعد انهيار امبراطورية الباشا التي كانت قاب قوسين او ادنى من تحقيق الحلم.. ويستمر الشعب في معاناته وتشريده وضياعه، ويظل يبحث عن هويته و شخصيته عبر شخصية الاب المفقود الى يوم القيامة.. ص ١٠٩)!!..

زمن الرواية

اعتمد الكاتب في روايته هذه على العديد من الازمنة: الماضي و الحاضر و المستقبل، و كانت الغلبة فيها للزمنين الماضي و الحاضر، اذ قليلاً ما كان يتطرق الى المستقبل، وهذه نقطة يؤخذ على الكاتب اذ كان ينبغي ان يرفع رأسه قليلاً، يتأمل في السماء الممدودة امامه، كي يشعرنا بشيء من التفاؤل، او كما يذهب اليه لوبوك عندما يقول: (لكن الفراغ ضروري بالنسبة للحكاية وذلك انسجاماً مع الاستمرارية في الحياة داخل و خارج الكتاب) (٦) والروائي يلجأ الى التقنيات الحديثة للزمن في الرواية كي يتعد عن لغة السرد المباشرة للاحداث المتتالية وفق تسلسل زمني

محدد.. فنراه يلجأ الى اسلوب (التقطيع الزمني)، وهو مقتبس من فن (الاكشن) السينمائي.. وهذا الاسلوب - برأبي - من الاساليب الجيدة، لانها الاقرب الى الحياة اليومية العملية و الاعتيادية للانسان.. لان الانسان يقضي يومه بازمان متعددة(!!) فقد تعود به الذاكرة الى الوراثة لسنوات، وفي لحظة نراه يتطلع الى المستقبل، ثم تتداعى عليه الذكريات مرة اخرى، عندما يمر عليه موقف من المواقف.. لذلك فأن اسلوب التقطيع الزمني هو اقرب الاساليب الى الحياة الحقيقية، لذلك لجأ اليه كبار كتاب الرواية في القرن العشرين امثال فوكنر وهمنجواي وكازانتسكي وماركيز و نجيب محفوظ.. ولكن على اهمية هذا التوظيف الزمني فانه ينبغي ان نتعامل معه بحذر، فينبغي ان تكون كل قطعة منسجمة مع التي بعدها او التي قبلها ولا تكون بمثابة الورم في جسم الرواية، فتشوه كيان الرواية و خاصة اذا تكررت اللقطات الزمنية التي تخدم نفس الموضوع.. وقد كانت الرواية جيدة من هذه الناحية رغم وجود بعض التثؤات والزوائد التي كان من الممكن للكاتب الاستغناء عنها مثل اللقطات الكثيرة التي جسد فيها صراع الوالد مع الابن.. وكذلك الحال عندما يذكر ذوي البشرة الحمراء و العيون الزرق، حيث يستعرض لنا قصة (على جانكيرو فرسه دندل) ليشخص دور هؤلاء الناس، ثم يأتي في زمن الباشا ليقدّم لنا نفس القضية مع بعض الاضافات وكأنه يريد ان يقول لنا ان التاريخ يعيد نفسه، مع العلم أنه يقول و بصراحة في اكثر من موضع ان التاريخ يستنسخ نفسه..!! فالاحداث كلها تجري عنده في زمن دائري مغلق لانها تجري بصورة مكررة ومعادة، فالتاريخ يعيد نفسه.. (ص ١٧) وسبب هذا الزمن الدائري الذي وقع

فيه الكاتب هو عدم تخطيه لزمان المستقبل حيث عاش بين الماضي و الحاضر.. وربما يكون الكاتب قد فعل ذلك عنوة حيث اراد ان يضع القارىء في داخل زمان دائري فحصره بين الماضي و الحاضر وقد نجح في ذلك، لان زمان المغامرة هو زمان دائري، حيث الظروف هي نفسها لم تتبدل والمشكلة التاريخية ما زالت على حالها والاب ما زال مفقوداً.. ما اريد قوله هنا: ان الكاتب كان ينبغي ان يقترب اكثر من زمان القارىء، الذي يفتح لنفسه كل صباح باباً من ابواب الامل والتفاؤل رغم ضبابية المستقبل و غموضه... ١١

الارتظام الزمني

من الامور الهامة التي ينبغي على الروائي الالتفات اليها، وخاصة عندما يستخدم الزمان الدائري هي ظاهرة الارتظام الزمني او الصدام الزمني، وذلك عندما يصطدم زمانان هذا يحصل في الكثير من لحظات الحياة، وخاصة عندما يلتقي شخصان ينتميان الى جيلين مختلفين، فيلاحظ الروائي ما الذي يتولد من هذا الاصطدام ثم هل يتفقان ام يتعارضان..؟ والى أي مدى سيستمر هذا الصدام..؟ ولئن ستكون الغلبة..؟ وفي هذه الرواية، هناك الكثير من مناطق الارتظام بين الابن و الاب هذا يمثل الزمان الماضي و ذلك الزمان الحاضر- الان- ويدخلان في صراع داخلي، نجح الروائي الى حد ما في تجسيد هذا الصراع الذي هو تجسيم لما نجم من الارتظام الزمني.. فالاب مقيد بالكثير من التقاليد و الاعراف و الموروثات و المقدسات في حين نجد في الابن روح التمرد على المقدسات.. فهما يلتقيان في نقطة واحدة و هو- الاب المفقود- اللذين يناضلان من اجله.. كل واحد بحسب فهمه وقدراته ووسائله.. ولذلك نرى كثيراً ما يتنازل الاب في داخله

لراي ولده وقد يتنازل الابن ايضاً لراي ابيه (لاحظ ص ١٧-٢١ من الرواية)...!! وفي هذه النقطة نرى الكاتب يقف موقف الحياد، لانه لم يؤيد رأي أي واحد منهما (!!)) فهو يكتفي بالوقوف موقف المتفرج من هذه القضية.. فلا هو مع الماضي ولا مع الحاضر المستقبل لا دور له في هذه القضية ايضاً...!!

ان الهدف من الارتطام الزمني، في اية قضية هو لأبراز الغلبة والقوة لاحد الطرفين، بحيث يقهر احدهما الآخر او اذابته في بوتقته.. اما السير بشكل متوازن فهذا محال، لان النهاية ينبغي ان تكون لاحدهما لكونهما متعارضان..

الزمن المحسوس والزمن المطلق

يوجد في الرواية زمن محسوس ندركه من خلال استخدام القاص للالفاظ المتعلقة بالزمن مثل: اليوم والليل والسنة.. الخ، لكن الى جانب هذه الالفاظ استطاع القاص ان يصور لنا الزمن ويجعله محسوساً في اذهاننا وذلك من خلال افعال الشخصيات وهي تميل الى السرعة والحيوية والاندفاع في زمن الشباب ثم نراها تفتت وتميل الى الهدوء والتباطؤ عند المشيب، كما هو واضح من حكاية (هوستا حسين) الذي يتمليء حيوية و نشاطاً مع والد الراوي؟ عزيز- وهما يتنقلان من قرية الى اخرى والعمل المستمر في مصنع الاسلحة لدى الباشا ثم ركونه الى البيت بعد عودته- بعد مرور سنوات- واكتفائة بجمع شبان القرية من حوله و غرس مبادئ البحث عن الاب المفقود في رؤوسهم...!!

والى جانب الزمن المحسوس الذي عيش الكاتب فيه شخصياته و



القارئ ايضاً، الا انه فتح المجال لنفسه؟ الكاتب-وظل يتنقل عبر الزمان فنراه يغوص في اعماق التاريخ في زمن قوم عاد وابو الهول المصري (!) ومروراً بالعهد المسيحي والاسلامي والحروب الصليبية والحكم العثماني الى انتفاضة التسعينات وعبر الى يوم القيامة عند الصفحة الأخيرة من الرواية...!!.. فهذا الزمن المطلق الذي عاش القاص فيه هو من الامور التي يجب على الرواية التأكيد عليه وان كانت روايته تدور خلال فترة زمنية محددة.. وذلك لان الكاتب عندما يقدم رؤيته في الرواية ينبغي ان تكون شاملة ويطرحها في فضاء واسع وكأنه على قمة جبل والتاريخ البشري كله والمستقبل ممتد امامه فيقرر ما سيفعله لحاضره.. وقد استخدم القاص الزمن المطلق كصفة في موضع واحد وهو (الاب المفقود) حيث خلع عليه هذه الصفة وجعله موجوداً في الماضي والحاضر والمستقبل والى يوم القيامة-برأيه-وقد فعل ذلك لكي يعطي (الاب المفقود) بعض الصفات الاسطورية ويجعله رمزاً يجب الالتفات اليه والعمل على ايجاده لانه المنفذ الوحيد من هذا الضياع لاننا بضياعه تائهون...!!

المنولوج

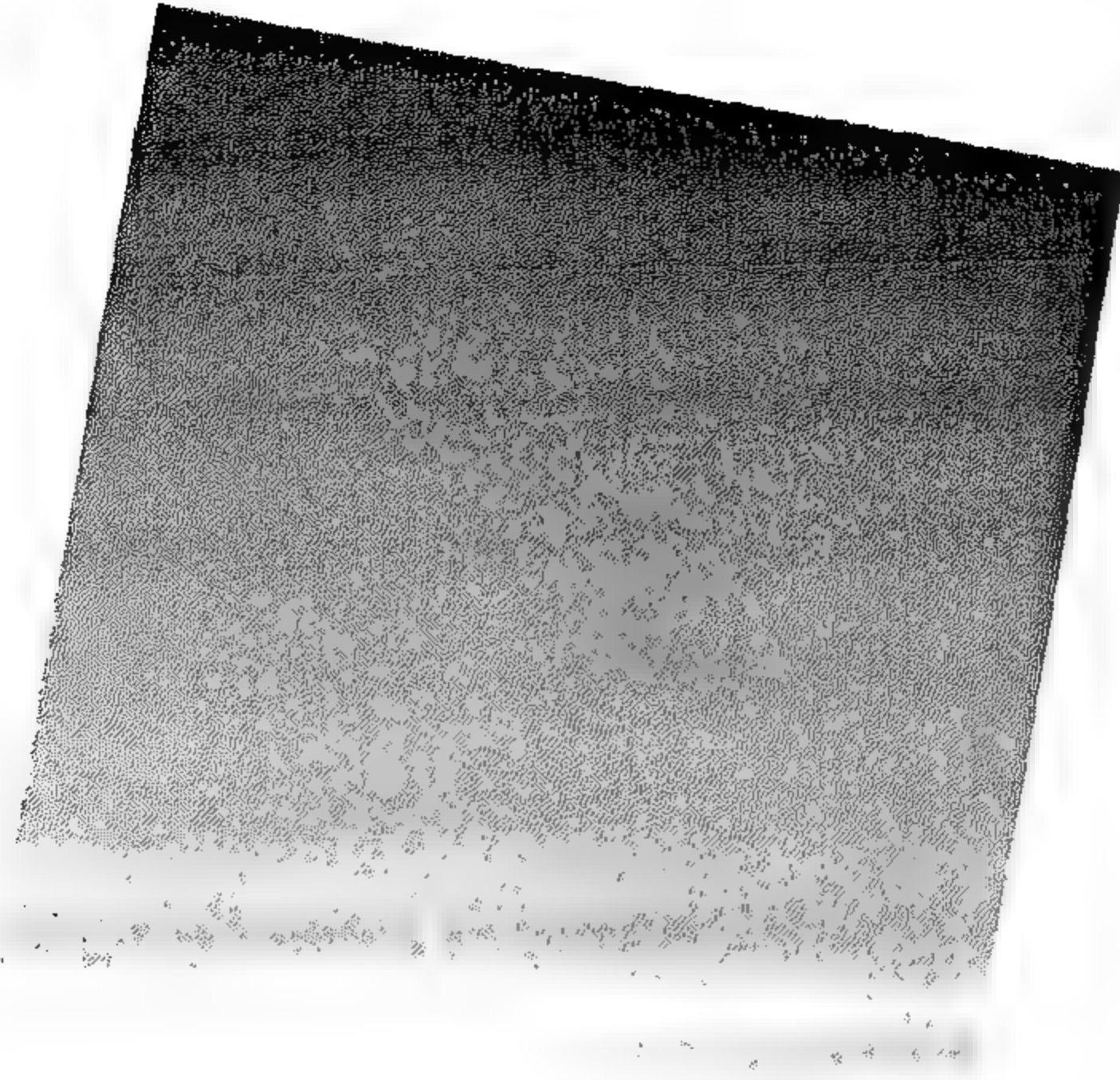
لجأ القاص في الكثير من الاحيان الى استخدام اسلوب المنولوج وذلك للكشف عن الخلفية التي تقوم عليها تصرفات احدى الشخصيات كما هو الحال مع شخصية (هوستا حسين) الذي كثيراً ما تنتابه موجة من الصرع عندما يسمع كلمة (ذئاب) وذلك لان ابويه قد قتلها الذئاب بين الثلوج وهو ما يزال صغيراً فدفعته هذه الحالة الى اتخاذ سلوك عدواني تجاه الذئاب خاصة والحياة بصورة عامة الا انه كان ينبغي على الكاتب ان يجسد لنا

سلبيات هذا السلوك العدواني، وتأثيراته على حياة هذه الشخصية، فرغم التأثير العميق الذي تركته تلك المحادثة عليه فإننا نراه طبيعياً بل قدوة في كثير من الأحيان...!!

وقد استخدم أسلوب (الفلاش باك) أو المونولوج أيضاً في إظهار سمات وصفات شخصياته، وخاصة شخصية الراوي الذي كثيراً ما كان يلجأ إلى هذا الأسلوب للتعبير عما يجول في داخله من أفكار ومشاعر، أمام جبروت والده القاسي نوعاً ما وقد نجح القاص إلى حد ما في هذه النقطة وخاصة عندما كان يربط تلك الحوارات الذاتية بما سيحدث في المستقبل..

المصادر والهوامش:

- ١- محسن جاسم الموسوي، عصر الرواية ص ١٢٥
- ٢- بيرسي لوبوك، صناعة الرواية، ص ٥٤
- ٣- مجلة الاقلام عدد (٦) سنة ١٩٩٩
- ٤- ميشال بوتور، بحوث في الرواية، ص ١٠١
- ٥- محسن جاسم الموسوي، عصر الرواية ص ٧٦
- ٦- بيرسي لوبوك، صناعة الرواية، ص ٥١
- ٧- رواية البحث عن الاب المفقود، المنشور باللغة الكوردية، دار ثاراس للنشر سنة ٢٠٠٠- أبريل، انور محمد طاهر.
- ٨- مجلة (به يف) عدد (٢٠) حيث يذهب عصمت محمد بدل إلى أن زمن الرواية هو زمن الشيخ محمود الحفيد.



السرد بالتشكيل

قراءة في قصة تيلي صالح القصيرة (اللوحة القاتمة)

تعليم: خليل شكري مينا

لم يعد بالامكان اليوم الحديث عن استقلالية أي فن لفظي وفق نظرية الانواع الادبية التي كانت تسعى الى تنميط اعمال الفن اللفظي وفق قواعد ومعايير تكون معاً انماطاً مثالية ثابتة يشبهها عبد الله ابراهيم بقارات منفصلة ينكفئ كل نوع ضمن اسوار مغلقة لا يتراسل فناً مع غيره (١) . فالشاعر العربي - مثلاً - لم يعد يكتفي بالتعديلات الجوهريّة على موسيقى القصيدة واوزانها ولا بالتقاليد الشعرية الحديثة ، كالرمز ، والمفارقة التصويرية وغيرها من الادوات الفنية . وانما اخذ يعمد الى استعارة مرتكزات وتقنيات الفنون الابداعية الاخرى مثل السينما ، المسرح ، الرواية ، الفن التشكيلي ما يساعده على تجسيد رؤيته الشعرية الحديثة من خلال جماليات مستحدثة تضاف الى جماليات القصيدة العربية التي اتسمت عبر تطورها التاريخي (٢) .

وما قلناه في القصيدة يمكن ان ينطبق على السرد القصصي الذي اخذ هو ايضا يستلهم معطيات الفنون الابداعية الاخرى ، وتوظيفها في بنية السرد سعيا لتزويد احداث السرد بطاقات جديدة وب عناصر حيوية تدفع من درجة فاعليتها الفنية وتنقلها الى مساحات عمل مبتكرة تضاعفت امكاناتها الابداعية وتنقذها من مأزق التمحور حول الاداء الحكواتي الضيق الافق والمحدود العطاء (٣) .

وفي مقاربتنا لقراءة (اللوحة القائمة) لتيلي صالح نحاول القاء الضوء على التقانات المستعارة من فن الرسم والتي تعتمد القاص توظيفها في نصه القصصي سعيا منه لاغناها بطاقات حيوية جديدة تثير عنصر المفاجأة لدى المتلقي وتنقذ النص من التقليدية والرتابة .

بين المرئي والرائي ، تكمن حركية النص وحيويته في النصوص التي تعتمد على سردنة التشكيل ومن تداخلها ينشأ فضاء بانورامي مشحون بالحركة والصورة يثير المتلقي ويدعوه الى اسكتناه وكشف مدلولاته ، واذا كانت اللوحة او الصورة توظف لغة خاصة من اشكال الوان تنتظم في نظام مؤسس على العلامة التصويرية (٤) . فان الرسم بالكلمات فن مرهون بالطبيعة اللغوية وسياقاتها النصية وما تشكله العلاقات الناشئة فيما بينها ، من صور سردية ترسم مع دلالاتها محملة بابعاد تشكيلية متصورة في مخيلة المتلقي ، فالتشكيل في فن الرسم حسي في حين انه في السرد القصصي فن تعبيرى باللغة (٥) .

اما اوجه الشبه بين اللوحة والنص السردى فتكمن في كونها تخضع للتحليل بعدها بنية من كليات خاصة وقواعد تتمفصل بحسبها . فعلى الرغم من اختلاف

العناصر البنائية في كل منها الا انهما يشتركان في امور منها ان الفنين " يبتغيان الايحاء الجمالي بدلالات معينة ، ويشترك في انتاجها المتلقي " (٦) . وهما ايضا يشتغلان على محور الاحالة ويفتحان قصديات متشعبة وممتدة في الحياة وظواهرها وهنا يجدر الاشارة الى ان لغة اللوحة تمر بثلاثة محاور:

١- التنظيم الداخلي للعناصر بعدد محدود للوحة في بنية مغلقة تعرف بالشفرة التشخيصية .

٢- الواقع الذي يحيل عليه هنا العالم .

٣- الخطاب الذي يتم الاعلان فيه عن الشفرة التشخيصية والواقع ، ان (العناصر الثلاث) الخطاب المعبر به ، الذي يجمع كل مكونات اللوحة . فاللوحة ليست شيئا غير النص الذي تقوم بتحليله . هذا النص يصبح ملتقى الدوال ، ووحداته التركيبية والدلالية تحيل الى نصوص مختلفة ، اذ تكون الفضاء الثقافي للقراءة (٧) .

يدور عمل تبلي صالح في هذا الاتجاه اذ يحاول تقديم تركيبة ادبية تتلون جمالياتها مما في الفن التشكيل من جماليات وهذا ما يصرح به في مفتتح قصته " اريد ان ارسم لوحة بالكلمات .. اعلم انه ليس سهلا اتعتقدون اني سأنجح في رسم هذه اللوحة ؟ " (٨) .

لا تخرج قصة (اللوحة القائمة) عن الفضاءات المرسومة في اغلب قصص هذه المجموعة التي تتمثل بنقل الواقع الكردي المأساوي بكل اجوائه وايقاعات احداثه التي كانت تعصف بالمجتمع الكردي الذي هو جزء من مجتمع عراقي لا يختلف اجوائه كثيرا عن غيرها ولتسليط الضوء على هذه القصة سنعمد الى تحليلها وفق المستويات الاتية :

أولاً : الضوء والظل .

يبدأ القاص بتشكيل لوحته تشكيلا غير مألوف يسجل فيها مغايرته عن الآخرين عندما يبدأ بتلوين أرضيته باللون الاسود وهذا التموضع للون الاسود على سطح اللوحة جاء ليجسد حالة العتمة والعدمية لان المعروف عن هذا اللون انه من اكثر الالوان قدرة على امتصاص الاشعة الضوئية واكثرها قوة على الاحتداء والجذب والاختفاء (٩) . فالقاص هنا يحاول ان يعطي صورة مأساوية لعالمه تتمثل بـ(عالم الموت الذي بلغه السواد والفناء والانذار الذي يحيل الى العدمية وهو بذلك يعادله مع العتمة والظلام حيث حضور الظلام يعني فقدان الحياة على ارض الواقع) (١٠) . كما ان اصفاء هذا اللون على ارضية اللوحة ادى الى طغيان الظل على كامل اللوحة وانحسار الضوء وبالتالي يؤدي هذا الى تلاشي ظلال المكونات في اللوحة (الطفل ، الفتاة ، الفارسان بحصانيهما ، سيفيهما الاسودين) وانصارهما في الظل الرئيسي الناجم عن اللون الاسود .

ولاخراج الراوي كائناته من العتمة واصفاء نوع من البريق عليها تعتمد الى رسم صورة النار في احد الجانبين اللوحة من الخلف وقد التهم بيتا بعد تدميرها من قبل مجموعة من الاشخاص (خلف هذه المناظر ، هناك اربعة اشخاص يهدمون بيتا ، قد اضرخوا فيه النار ، ويتصاعد منه الدخان الاسود ومطر اسود ناعم تشتد سعيها بهذا المطر) (١١) .

فاضرام النار بوجهه الاصفر الميال الى البرتقالي ادى الى تقهقر الظل المخيم على اللوحة وتراجعها ، وكشف عن الكتل والاشكال المتخذة لمواقعها في اللوحة وهو بذلك مكنت الرائي من تفحص هذه المكونات والوقوف على

دلالاتها وإحياءاتها .

ومن أجل مشهد مرئي أكثر حيوية وحركة وتأجيجا للصراع بين الظل والضوء يضيف القاص صورا أخرى تتمثل بالسمااء في نهار الصيف الحار والنهر الكبير الممنوع من الجريان بسبب السد والاهم من تلك صورة الشمس وهي تبسط ذراعيها على امرأة في حالة الولادة والى جنبها طفلتها الصغيرة التي غدت تشع نتيجة سقوط اشعة الشمس عليها (١٢) .

يلاحظ على القاص تعمده وضع المكونات المضيئة في الجزء الخلفي نستدل على ذلك من خلال مفردة هناك التي تستخدم للإشارة الى المكان البعيد وبهذا يتحول الجزء الخلفي من الصورة الى منطقة اضاءة للمكونات محدثا بذلك نوعا من التكافؤ بين قتامة اللون الاسود (الظل) وبين الضوء المتمثل في الاصفر المائل الى البرتقالي (النار) والاصفر المائل الى الذهبي (الشمس) ، فالشمس هنا بلونها المشرقة التي جاءت معادلا موضوعيا لمفردة الحياة بكل ما تعنيه هذه المفردة من معاني ، فالقاص هنا جسد عن طريق الظل والضوء ذلك الصراع الازلي بين الحياة والموت ، هذه الثنائية التي يمكن عدها موضوع اللوحة الرئيس والذي في فلكه تدور كل المكونات اللوحة .

ثانيا : اللون .

يتخذ القاص من الواقعية في الحياة توصيفا جماليا يصور من خلالها مشاهد حية ثم يقوم بنقلها وتجسيدها على الفضاء التشكيلي لسطح النص يلعب دورا هاما فيها ويفصح عن امتلاك القاص حاسة تشكيلية مولعة

باللون ، لذا نجده يسعى الى توظيفها تشكيميا مشحونا بالدلالات والرؤى ، بل يبدو ان اللون هو العنصر المفضل لدية من بين العناصر التشكيلية .

نواجه في هذا النص مجموعة من الالوان يشكلها القاص في سياق تشكيلي يخدم طبيعة الموضوع المطروح في هذه اللوحة المتمثلة بابرار الصراع بين الحياة والموت ، الخير والشر على هذه الارض . فاللوحة برمتها ما هي الا صورة مصغرة للواقع المأساوي المعاش على بقعة الارض اكاد اجزم انها تمثل الواقع الكردي بشكل خاص والواقع العراقي بشكل عام . اذ يحاول القاص طرح قضية وفق رؤية شمولية يتماهي فيها الخاص بالعام سعيا الى (نضج المنتج الكتابي وتحويل فداحة القضية واشكالاتها المعقدة بواقعها الانساني الى مشكل ابداعى يتكافأ مع المشكل الوجودي) (١٣).

ومن ابرز الالوان واكثرها بروزا هو اللون الاسود الذي يجعله القاص لونا لارضية اللوحة ليكون خلفية تتوالى عليها الالوان وتستقر فيها مانعا اياه قيمة ذات بعدين الاول : تشكيلي يكمن في كونه هذا اللون وكما اشرنا انفا . من اكثر الالوان قدرة على الاحتواء والجذب والامتصاص والاختفاء للالوان والاشياء " في ظل اللون الاسود ، لون الليل والظلام ، تختبئ الكثير من الاشياء ، ولان بعض الاشياء المرعبة ايضا في لوحتي لذا ليكن اسودا فذلك افضل " (١٤) . والثاني سايكولوجي يتمثل في تجسيد الواقع المأساوي والنظرة التشاؤمية من الواقع : " على الرغم من انني امقت هذا اللون ، لكن قد غدا جزءا من حياتينا . . . يجب ان لا تخلوا لوحاتنا من الاسود . . . سأجعل كل اللوحة سوداء ، ساخبثها في ظلام الليل " (١٥).

وامعانا في التشاؤمية يضيف القاص هذا اللون على مكونين آخرين من مكونات لوحته هما ملابس الفارسين وسيفيهما (مثل فارس ليل ، يقف اخا هذه الفتاة قرب رأسها . . ملابس سوداء ، سيفان اسودان ، يمتطيان حصانين ابيضين . ويسهولة يمكنك ان ترى كل هذه المناظر من خلال اللون الاسود والمظلم للوحة ، لو دقت النظر بدقة في اللوحة ، ستري ان كل واحد قد وجه خنجره الى صدر الآخر) (١٦) .

ولو حاولنا استنطاق مدلولات اللون الاسود في هذه الصورة نجد ان القاص انما يحاول هنا تميع المكونين وصهرهما او لنقل اخفاءهما في الظلام التي يشيعه سطح النص لاختفاء فضاة المنظر وشاعته لانك لو امعنت النظر لوجدت ان كل واحد منهما قد وجه خنجره الى صدر الآخر . كما ان اعطاء اللون الاسود للسيف يمكن ان يقودنا الى دلالات اخرى منها ان سواد السيف جاء تعبيرا عن قدمه واهمال صاحبه له ، والدالة الاخرى ان القاص بهذا الوصف يهدف الى مقصدية اخرى تعبيرية انفعالية ونستشهد بذلك برأي جان كوهن الذي يرى ان كلمة اللون هنا قد (لا تحيل على اللون بتعبير اصح لا تحيل عليه الا في اللحظة الاولى ، وفي اللحظة الثانية يصبح اللون نفسه دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية ، ففي هذا التعبير (الاذان الازرق) لا نعثر على اية صورة شعرية بمعنى اللوحة المرسومة القابلة للتخيل البصري المحسوس على الرغم من وجود اللون وانما نعثر على عملية تستثير استحبابه عاطفية لا يمكن ان تستثار بطريقة اخرى) (١٧) .

وقبل ان نتجاوز هذا الجزء من اللوحة نقف عند لون اخر هو اللون الابيض الذي اورده القاص في هدم الجزء ، وفي صورة اخرى هي صورة

دموع الفتاة التي وصفه القاضي بالبيضاء ، واللون الابيض كما نعلم هو رمز للصفاء والنقاء وقد جاء هنا لتحريك ايقاع اللوحة من العدمية والسكون ولاشعال جذوة الصراع بين ثنائية الموت / الحياة ، الخير / الشر الذي اشرنا اليه انفا .

وكذلك هذا التقابل التضادي الذي اوجده القاص بين البشر المتمثل بالفتاة صاحبة الثوب الاحمر المدمى ، والفارسان صاحبا الثوبين الاسودين ، من جهة والحيوان متمثلا بالحصانين الابيضين من جهة اخرى ما هي الا لعبة تبادل الادوار اوجدها القاص لتأجيج العاطفة واستثارتها ذلك ان اللون الابيض رمز الصفاء والنقاء وكان الاجدر ان يكون صفة الانسان لا الحيوان والعكس بالعكس شخصا بذلك امتعاضه من تصرفات هذا الانسان الذي اذا ما امعنت النظر في اللوحة تجده اما قد صوب خنجره في صدر اخيه او انه مشغول في هدم البيوت او يعمل بكل ما اوتي من قوة على سد مجرى النهر .

اما اصفاء صفة البياض على الدمع فقد جاء ايضا ليحرك ايقاع التشكيل ويأجج الصراع من خلال ايجاد نوع من التقابل بين الداخل الذي يمثله روح الفتاة ونفسيته الصافية النقية نقاء دمعها الابيض والخارج الذي يمثله الواقع المأساوي المحيط بالفتاة بدأ بثوبها الاحمر التي ترتديها الملطخة بدمها وانتهاء باللون الاسود (الارضية) والاصفر (النار) .

واذا كان وقفنا عند اللون الاحمر في اللوحة نجدها قد اخذت صفة ذهنية يحقق فيها الموصوف حضورا واضحا مانعا الصورة بعد شعريا يتصل بتعميق معنى الموت والاحساس برهبة الالم . كما ان اللون الاحمر من

الالوان الحارة التي تستثير الرؤيا وتحرك المشاعر سواء كانت بدلالاتها السلبية ام الايجابية .

اما اللون الاصفر متمثلة بالنار فقد اخذ يتشظى بشكل انفجاري في نسيج النص مكونا بنية ارتكازية ارتكز عليها المؤلف في تشييد وبناء مكونات اللوحة ليغدو الاصفر هنا ذا وظيفة مزدوجة فهو المرتكز الذي اعتمد عليه المؤلف في اضاءة اللوحة بكل مكوناتها اذ " يستخدم الاصفر عادة لتجسيد اشراقة الضياء على وفق ما توحيه طبيعة هذا اللون وهو الآن نفسه دالة سلبية تتمثل في استخدامه من قبل الراوي / الرسام اداة لحرق البيت الموجود في اللوحة مكملًا بذلك مأساوية المشهد .

ومن الالوان التي تشكل حضورا ملحوظا في هذه اللوحة ايضا هو اللون الازرق الذي وصفه القاص من خلال مكونين حيويين هما السماء والنهر (١٨) . وبطريقة غير مباشرة . والازرق كما نعلم " يحتل حضورا استثنائيا في مقاربات الطبيعة ومعادلاتها ويكتسب دلالات كثيرة تؤكد شخصيته واستقلاليته الادائية " (١٩) .

واستخدام القاص لهذا اللون وعبر مكونين يشغلان حيزا كبيرا من فضاء اللوحة انما جاء لتحقيق التعادل والتوازن في حيوية اللوحة منشأ بذلك تقابلا بين الارضية السوداء ذات الدلالة السلبية والسماء الزرقاء ذات الدلالة الايجابية وكذلك بين لون النهر (الازرق ايضا) المحصور بسبب وضع سد منيع في وجهه والذي جاء هنا رمزا للمخلص بدليل رغبة الناس الواقفين على جانبيه وبين اللونين المراد محوهما . من قبل الراوي بكسر السد وكائنات اللوحة والمتمثلة بالاسود والاحمر لازالة المناظر المأساوية : "

نهر كبير يخرق اللوحة ، لقد تم وضع سد منيع في وجهه . . وعلى الرغم من ان بعض الشقوق والدرز وجد له موقعا في السد ، وانه لم يبق الا القليل لنهايته ، وان ماء النهر سيغطي كل مكان ، وسيضيع اللون الاسود . الا انه وعلى جانبي السد هناك المئات بل الالاف من الناس واقفين . رافعين ايديهم الى السماء ، في انتظار تدميره ، ينظرون الى موجات النهر وهي تضرب جدرانها وتوسع من حجم الشقوق والدرز فيه وتضعف اساسه . . كل اولئك الناس واقفون ولا احد يساعد موجات النهر !! على الرغم انهم جميعا يودون ان لا يصمد هذا السد امام هذا النهر . . اتعلمون ان بعضهم خفية يملئون شقوق السد بالتراب ويدوسونه؟؟ " (٢٠) .

وعلى الرغم من نظرة الراوي التشاؤمية في اللوحة نجد ان لا يستسلم لها بل يحاول الانفلات منها والانتصار للحياة من الموت فنراه يضيف الى لوحته ما يجسد ذلك من خلال مفردات السماء والماء ، والحصان الابيض ، والدمع الابيض ، وامعانا في ذلك ورغبة منه في نصرة الحياة على الموت يختم القاص / الرسام لوحته ببسط اشعة الشمس ذات اللون الذهبي او الاصفر المائل الى الذهبي وقد بسطت بضياءها على امرأة في حالة الولادة . (٢١)

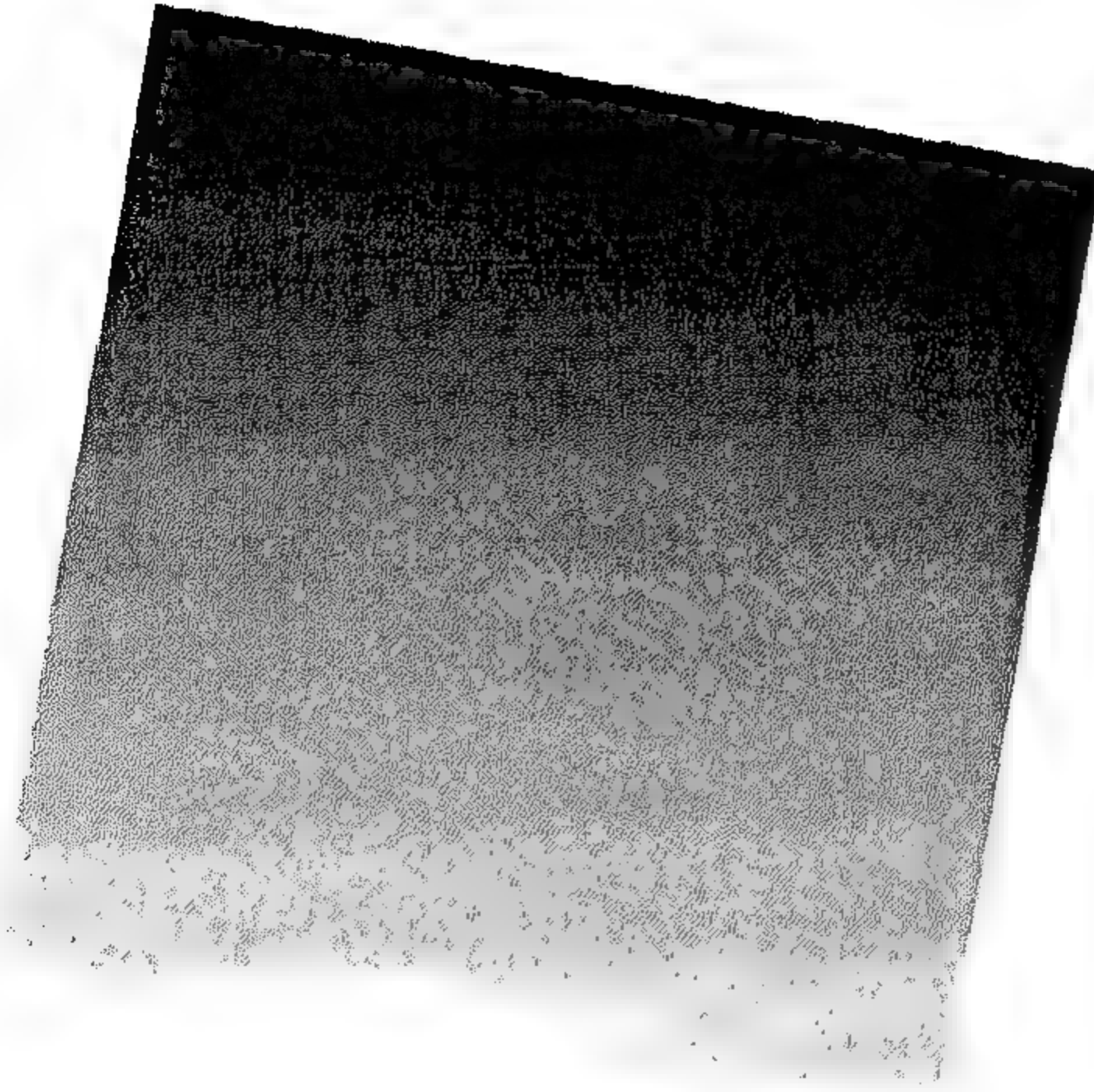
الهوامش

١ ، مقدمة في نظرية الانواع الادبية ، عبد الله ابراهيم ، الرافد ، الشارقة ، العدد ٩٥ لسنة ٢٠٠٢ : ٤٢ .

٢ ، ادوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر : الشعر المصري نموذجاً ، علي حوم ، ٧ ، :

٣ ، السرد بالكاميرا : معاينة سرد ؟ بصرية للمروي القصصي ، فتن عبد الجبار

- ، الاقلام، العدد ١ لسنة ٢٠٠٢ : ٤٠ .
- ٤ ، اللغة المرئية : التصوير ، جوليا كريستفا ، ترجمة تنيونس عميروش ، مجلة نوافذ ، جدة ، العدد ٧ لسنة ١٩٩٩ : ٩٥ .
- ٥ ، اثر الرسم في الشعر العراقي الحر (١٩٦٨-٢٠٠٠) ، احمد جار الله ياسين ، رسالة دكتوراه ، باشراف أ . د بشرى حمدي البستاني ، مقدمة الى كلية الاداب ، جامعة الموصل ٢٠٠١ : ٣٣ .
- ٦ . م . ن : ٣٤ .
- ٧ ، اللغة المرئية : التصوير : ٩٧ .
- ٨ ، قصص من بلاد النرجس : قصص كردية مترجمة ، مجموعة من القاصين ، ترجمة حسن سليفاني : ٣٥ .
- ٩ ، اثر الرسم في الشعر العراقي الحر (١٩٦٨-٢٠٠٠) : ٦٧ .
- ١٠ ، الرسم بالكلمات في شعر السياب ، خيرى صباح الدين فريد ، رسالة ما جستير باشراف د . عبد الستار عبد الله صالح ، مقدمة الى كلية التربية ، جامعة الموصل لسنة ٢٠٠٠ : ٥٣ .
- ١١ ، قصص من بلاد النرجس : ٣٨ .
- ١٢ ، ينظر م . ن : ٣٧-٣٨ .
- ١٣ ، اسلوب الكتابة السيرية : ذاتية الواقعة وثقافية الرؤية ، محمد صابر عبيد : ٨-٩ (بحث مخطوط) .
- ١٤ ، قصص من بلاد النرجس : ٣٦ .
- ١٥ . م . ن : ٣٦ .
- ١٦ . م . ن : ٣٧ .
- ١٧ ، نقلا عن اثر الرسم في الشعر العراقي الحر (١٩٦٨-٢٠٠٠) : ٢٠٦ .
- ١٨ ، ينظر قصص من بلاد النرجس : ٣٧-٣٨ .
- ١٩ ، المتخيل الشعر : اساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث ، محمد صابر عبيد : ١٧٠ .
- ٢٠ ، قصص من بلاد النرجس : ٣٨ .
- ٢١ ، ينظر : م . ن : ٣٨-٣٩ .



موضوعة الحلم ما بين التصميمات و التماظهر

لدى القاص عصمت محمد بدل

د. عثمان داود

نقف أزاء قصتين متتابعتين في مجموعة (قصص من بلاد النرجس)
للقاص عصمت محمد بدل (١) ، تم إنتقاؤهما بقصدية عالية ، ولا سيما
أن كليهما يتمحور حول موضوعة الحلم ، وإذا كان الحلم قسيمهما المشترك
، فثمة فارق كبير في زاوية النظر للحلم ، فالرؤية السائدة تقف في كل
قصة من القصتين على الطرف الضد مما عليه رؤية الشخصية في القصة
الأخرى ، على الرغم من لفهما تحت رؤية واحدة كبرى تتمثل في مسار
خطاب الراوي .

فالقصة الاولى قائمة على فكرة وعد الحلم ، أما الثانية فقائمة على
إحيائه ، وكانت ثمة صياغة مختلفة وخاصة لكل منهما ، إضطلعت بتبلور
هاتين الفكرتين.

وإذا ما وظفنا نظرية الحلم (٢) ، فإننا نجد أن بدل قد استلهم من

مكون الوطن قصتيه قيد العرض ، وعبر الإقتران الجدلي بين كل من الحلم والوطن ، ولا سيما أن للشعور بالإستقرار في وطن ما له أثره الفاعل في نمو الحلم وتناسله ، ومن ثم فلفقدانه أثر في فقدان الحلم .
هذه الفكرة تم عرضها ليس فقط بزاويتي نظر مختلفتين ، وإنما كان ذلك العرض مشفوعا بآليات مختلفة ، وعبر تظهر مختلف للراوي :

القصة الأولى

فهو في الأولى - أحلام طائرة - يخاطب الشخصية ويخبرها بكل أفعالها ، وكأنها لا تعلم ما الذي جرى لها ، مما يوحي بجهلها بمجريات الأمور من حولها ، جهلها حتى بما يجري لها .
وقد كان الراوي برانيا (٣) غير مسرح ، ليس له أي حضور مادي ملموس داخل الحكى ، رغم مخاطبته الشخصية ، الامر الذي جعل منها مرويا لها ، غير ان ورود كل أفعال القصة بصيغة الماضي يوحي أن المروي قد حصل في زمن مضى ، مما جعل من المروي له خارج حدود المروي عند مخاطبته إياه ، حتى وإن كان أصلا شخصية .

ومن المسلم به لدينا أن الراوي هو المبتئر ورؤيته هي التي تسود الحكى عادة (٤) ، لذلك فإن صياغة المروي على نحو معين ، مرتين بتلك الرؤية ، وهو قائم بشكل كلي على تقنية المفارقة الرومانسية ، والتي فيها "يقوم الكاتب بخلق وهم .. جمالي ، على شكل ما ، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتخطيطه" (٥) ، تلك المفارقة ذات البعد الرؤيوي المزدوج : رؤية الشخصية التي تبني لنفسها عادة حلما جميلا أولا ، ورؤية الراوي - المبتئر ؟ الأكثر شمولية وموضوعية ثانيا ، فهي تقيم الأمور ، وترى ما لا تراه الشخصية ، حتى وإن

كانت تمثل رؤية مصاحبة - كما هي عليه هنا ؟ تعلم عن الشخصية قدر علم الشخصية عن نفسها ، غير انها ؟ على الرغم من ذلك ؟ لا تترك الأمور تنفلت من يدها تماما ، فبعد تحطم ذلك الحلم على سدة الواقع ، نستقرئ الغفلة التي صور لنا بها الراوي شخصيته ، ونستقرئ من بعدها تصويره كذلك للدمار الذي حل بها بعد ضياع الحلم ، فتحطم الحلم في المفارقة الرومانسية ، ما هو الا ايدان ببروز صوت الراوي ، ولا سيما أنه في القصة قيد الرصد كان مخاطبا ، الأمر الذي جعله يصدر أحكاما إبان تحاوره مع الشخصية الرئيسة والوحيدة . والطريف في الأمر ان ذلك التحوار تحقق دون أن ينتمي ضمن أية قصة تبين المعالم المحيطة به . فكان مجرد إرسال من الراوي لمتلق خارجي أثناء تحقيق الإرسال خارج المروي ، وعلى النحو الآتي :

المروي

شخصية المروي له

الراوي

فقد بدأت القصة بحلم العزلة ، وهو الحلم الذي ينهل من الطفولة تشكله في عدم خضوعه لسلطة المجتمع وضوابطه .

فاحلام كهذه لا يمكن التصريح بها جهره ، وعلى الرغم من ذلك هي تتعاضد وتكبر في اماكن العزلة ، التي ينزوي فيها الحالم بعيدا عن القمع بمختلف تشكلاته . منفردا بنفسه لأجل صياغة منفحة للحلم ، تنأى عن التقولب بأية قيود .

ثم يكبر الحلم منتقلا مما هو خاص وذاتي الى ما هو عام وشمولي . فقد اصبحت الاحلام اكثر مثالية فيما بعد :

" ثم غدت احلامك اكبر منك ، تحرير الوطن ، بناء مجتمع جديد ، عالم جديد ، بعيدا عن التفرقة والظلم ، والعدالة الاجتماعية ، والمساواة والحرية والتقدم وسلسلة من الشعارات المقدسة " .

انها اليوتوبيا بكل ما تعنيه الكلمة ، لأن الحلم لا يكون حلما الا عندما يتمحور حول ما لم يتحقق بعد ، فتحققه على ارض الواقع يحيله الى شيء آخر غير الحلم ، غير ان وصول الاحلام الى هذه الدرجة من الكبر ، يجعل منها عصية التحقق واقعيًا ، انها محض خيال لا ترجمة تذكر له على ارض الواقع ، وبهذا يتمظهر اول تحقق مفارقة في القصة :

" لكن الواقع الاسود ارتدى زيا ابيضاً (X) وخذلك ، ومثل عملاق خرج عن طوره ، ابتلع حياتك وافكارك واحلامك ، واوصلك الى محطة ضياع الاحلام ، دون ان تدرك هل ان تلك الاحلام تسرق منك ؟ او تضطر الى بيعها لكي تؤمن لقمة العيش لاطفالك ، دون ان تفكر في كيفية تلك الحياة " .

وظرف كهذا ادى الى تلاشي الحلم واضمحلاله شيئا فشيئا واستبداله بحالة وسيطة اشبه بالحلم ، انه الحلم المجرد من الفعل ، او بالاحرى من التحقق ، فاذا كان الحلم لكي يكون حلما مؤجل التحقق فان تأجيله لا يعني عدم تحققه ، وانما الامل في تحققه ، وغياب الفعل ، من الادعى ان يؤدي الى انطفاء جذوة الحلم . لذا فإن التخلي عن أحدهما (الحلم / الفعل) طلبا للآخر يوقف الإبداع ويدخلنا في الكابوس بوصفه الصورة المشوهة للحلم بحسب جبرا ، من هنا يتجلى البعد اليائس لعبارة :

" ليس مهما ان نحقق احلامنا المهم ان نحلم فقط " ، فضلا عن ما تحمله من خواء معنوي ، انها لا تحوي سوى على ما تبعثه في نفس القارئ

من استباق لما سيؤول له حلم وثيد كهذا .

فالحفاظ على مجرد الحلم كان هم الشخصية :

" تفكرت في حياة تحفظ فيها الاحلام ، نعم فقط ان تحفظ فيها الاحلام . لانك كنت متشائما من تحقيقها في أي حياة كانت ، واصبحت راضيا الان فقط في المحافظة عليها (....) لذلك كان قد وجد لنفسه المكان المناسب في مخك المتعب العاطل عن العمل " .

دون أن يعي ان ليس هناك حلم مجرد من الفعل . ويقفز امامنا هنا ، بروز لصوت الراوي في حكمه على الكلام الذي آمنت به الشخصية ، إذ ان وصف مخه بالتعب والعطل عن العمل ، لهو تقرير مسبق من الراوي بان اختيار الشخصية للطريق الذي انتهجته كان خاطئا .
ثم يتبعه بحكم آخر :

" وتبقى جسدا بلا روح حينما نويت السفر " .

فكيف للحلم ان يتناسل دون البعد الروحي للحالم ، ولا سيما ان مادته الاولى الخيال ، ثم كيف له ان ينبعث وهو خارج حدود مكانه الاليف - الوطن - الذي شهد براءة تشكل الحلم الاول ايام الطفولة ، لان فيه بيت الطفولة ، الذي كان يمثل مكان الحماية ، انه كالصندوق الذي تم ايداع اقدم الاحلام فيه للمحافظة عليها من الواقع بكل محضوراته وخطوطه الحمراء .
ونلاحظ هنا انفصالا تاما بين نظرة الراوي والشخصية عند اختتامه العبارة بقوله :

" تلك الحياة التي في نظرك لا تموت فيها الاحلام " .

فقد برأ الراوي نفسه تماما من تلك النظرة القاصرة ، وكأنه لا يريد ان

يوصم بها . وهو في حد ذاته بروز مبطن لصوت الراوي ، فعلى الرغم من انه ظاهريا يبدو ايرادا لرؤية الشخصية ، غير انه كان - في حقيقة الامر - ايرادا مزدوجا لرؤيتين متضادتين : برانية و جوانية . هذه العبارة التي جعلتنا نرى كل ما بعدها قائم على هذا الانفصال عبر مفارقة لفظية واضحة من خلال ايراد كلام والمقصود نقيضه لانه يمثل رؤية الشخصية حسب ، فمن المعلوم أن في المفارقة اللفظية " يقول صاحب المفارقة شيئا من أجل أن يرفض على انه زائف " (٦) .

ثم يأتي بعبارة طويلة تم تصوير الاستلاب التدريجي للحلم من خلالها ، الذي ابتداءً بفقدان مكان الذكرى :
 " ودعت ذكرياتك وآهاتك واحبتك وكل ما له علاقة بك بدموع حارة في النقطة الحدودية ، وعبرت كثيرا من الحدود وموانئ الاغتراب " .
 فما كان للحلم ان يقوم بعد افتقاد احد ركيزتيه اللتين يقف عليهما (الذكرى ، الرؤيا) (٧) ، فما حصل هنا هو تذكر للاحلام وليس الحلم القائم على الذكرى ، فتذكر الاحلام يختلف بوصفه تذكر الحلم لذاته ، لا لما يحمله من ابعاد آملية ، اما الحلم القائم على الذكرى فانه يوظف الماضي لأجل استنطاق المستقبل ، وتشكيله ذهنيا على شاكلة معينة في ضوء ما يحركه الخيال .
 وهنا تتحقق المفارقة الكبرى على صعيد النص عندما ، تتحول مغادرة الألم استحضارا له .

وفي عبارة :

" ولم تدرك ان احلامك قد سرقت نفسها منك ولم تحب مغادرة ارض الوطن " .

نجد ان قوله : لم تدرك ، دلالة على مخالفة رؤية الراوي للشخصية ، الذي تم اتباعه بعبارة مجازية ، شخصت الاحلام ، من خلال عدم رغبتها - الاحلام - فيه ، وهو تشكّل أقصى للنفرة الحاصلة بينه وبين الحلم ، او بتعبير ادق بينه وبين الحفاظ على الحلم القديم ، او صياغة حلم جديد ، لانه اصبح لا يصلح لهذه المهمة .

ونتلمس ذلك في العبارة التالية لذلك من خلال ايضاح العلاقة الجدلية بين الحلم والوطن " حاولت ان تنسج من جديد بعض الاحلام في تلك الحياة الغريبة عنك وان تبدأ بحياة لا علاقة لها بحياتك السابقة " .

لكن هيهات ان تتم صياغة الحلم بعد اجتثاث الذات من ارض الوطن ومحوها من الذاكرة تماما فمحو الذاكرة هو - بالضرورة - محو للحلم . فلا بد من طابع حميمي لتشكّله فالشعور بالراحة والدفء والامان اثر في تفعيل الحلم وتناميّه . فان غياب روح الجماعة الحميمية الصغرى (العائلة) ، او الكبرى (ابناء الوطن) ، بدد تلك الاحلام تماما ولا عجب في ذلك ما دامت قد فقدت الوسط المناسب لصيرورتها .

القصة الثانية

وفي الطرف المقابل تقف شخصية اخرى في قصة جديدة - الطريق الثالث - فالذكرى فيها لا تصلح للحلم ، لكنها حافز لرسم حلم جميل على اعتبارها ، بعد ان تعرّت الشخصية تماما من كل المثبطات التي يحملها الماضي لتتسنى لها صياغة المستقبل المنعقد من اية قيود من شأنها ان تجرّها الى الخلف ، حائلة دون تقدمها ، والحلم الذي رسمته لا علاقة له البتة بما يسود الواقع من دمار شامل انه حلم عزلة شخصي .

ويسجل بذلك رؤية الراوي تجاه هذه المسألة ، فالقدرة على مجابهة المثبطات وتجاوزها مرتهن بالضرورة بالقدرة على ممارسة حلم العزلة بحسبه ، فهو الحافظ على تحديد معالم مجتمع جميل يقود الى تخطي الواقع الراهن وبنائه من جديد ، انه اذن - حلم العزلة - متجدد التمظهر ، بوصفه نواة لاحلام ابعد غورا ، وارحب اتساعا .

والراوي هنا براني بكل المقاييس ، والمروي له ليس ممسرحا ابان الحكيم ، غير انه محاور . فثمة انفصال تام بين الشخصية والمروي له ، لسبب بسيط هو ان الشخصية هذه المرة تختلف عن سابقتها ، بوصفها واعية تماما لما يجري لها ، لا تسمح للامور أن تنفلت من يدها .

فعلى الرغم من ان الراوي غير المسرح لم يكن - في أي حال من الاحوال - هو الشخصية ذاتها ، انه آخر نسمع صوته فقط دون ان نراه ، ولكنه - مع هذا - تساوق في رؤيته مع رؤية الشخصية ، فلم تبدُ على كلامه اية عبارة تدل على اختلافه مع الشخصية ، الى درجة انه ترك لها مهمة توجيه الحدث الوجهة التي ترتئها دون أي تدخل منه . وكأنه فخور بها وبالطريق الذي انتهجته - الطريق الثالث - والمروي له خارج القصة يحقق لنفسه حضورا مشوشا ليس من الممكن الاستحواذ على صورة له من خلالها ، وهو نطقه بكلمتين توحيان بتساؤل مقتضب ، الاولى قوله : والعمل ؟ والثانية : والبوليس ؟ وفي الثالثة كان مقتصرا على الاستفهام من دون كلام ، وعبر خمس نقاط متتابعة تليهما علامة استفهام .

ولم يأت هذا التمظهر / اللا تمظهر عفو الخاطر انه على الرغم من كينونته الشديدة الاقتضاب غير انه حقق حضورا بنيويا تمظهر تداوليا من خلال صيرورة فعل الكلام الصادر من الراوي على شاكلة معينة دون سواها ، تمثلت في اشعار

القارئ بانفصال المروي له عنه ، أي عن القارئ ، فخطاب الراوي لم يكن موجها الى القارئ ، ولا الى شخصية داخل القصة ، انه موجه الى شخص يتوسط المرحلتين ويختزلهما معا ، فبوصفه ليس الشخصية فالراوي بحاجة الى تقديم تفاصيل ما حصل لها ، نظرا لكون كل ما في القصة يشير تساؤله ، لان الشخصية تصرفت على نحو مثير للاستغراب والتساؤل عرفيا . غير ان انفصاله - المروي له - عن القارئ جعل كل التساؤلات التي من الممكن ان تخطر بذهن الاخير مجابا عليها سلفا ، لتغدو تصرفات الشخصية اكثر منطقية وبداهة ، لذا فقد استحوذ المروي على مشروعيتها قبل وصوله الى القارئ وابان مروره بمحطة المروي له ، لذا لا مجال فيه للقارئ لتقديم ادنى تساؤل او استنكار ، اذ ما عليه سوى قبول فعل الشخصية بشكل مباشر .

وبهذا يكون الراوي قد مارس سلطته على القارئ ، من خلال استحضاره له ضمن الحكيم ، فالراوي كان مدركا لوجود قارئ ضمني ، الامر الذي دعاه الى تشكل معين مما كان له اثره الفاعل على القارئ الخارجي .

وقد استخدم الراوي الوصف الحر غير المباشر في تصويره للحدث المحوري الحاسم في القصة ، وهو وقوع الشخصية تحت طائلة التعذيب النفسي والقسرية في توجيهها اتخاذ الطريق الذي ستنتهجه مستقبلا ، من خلال حصر قرارها بثلاثة خيارات ، هي في حقيقة الامر (لا خيارات) ، لانها تمثيل اقصى لسياسة التصميم المتبعة معه ، فالطرق الثلاث ما هي الا طريق واحدة نحو الصمت ولكن بتمظهرات مختلفة للقمع الذي مورس ضده لأجل عدم الافضاء بالمسكوت عنه - الحلم - .

فقد تم وصف الموقف بطريقة مجازية غير مباشرة ، لتجسيد اقصى لمشاعره الحانقة في تلك اللحظة الحاسمة ، التي صور بطأها الناجم عن قلقه النفسي:

" كان يستيقظ في غرفة مظلمة يسمع تكتكة ساعة الجدار فقط بانفاس لاهثة وعرق بين ، وقلبه يدق بعنف " .

ثم يصور غضبه دون التصريح المباشر كذلك:

" كان وميض رأس السيكاية يبدو كالجمر عندما كان يسحب نفسا منها ، وتغزو قنبلة ذرية وتنفجر وتدمر كل العالم " .

ليتبع هذه العبارة المثقلة بالشعور بالألم والحسرة ، بانعطافة مثلت نهاية القصة ذات البعد الانفتاحي ، التي اوحى لنا ان الشخصية كانت كالعنقاء التي تنبعث من الرماد من جديد ، في حلم جميل متجدد ، نابع اصلا من حلم العزلة الاول ، لا لشيء سوى ما لهذا النوع من الاحلام من طابع توليدي .

فحقق بذلك مسارا حلميا معكوسا لحلم المفارقة الرومانسية في القصة السابقة :

" فقط هو وصديقته كانا ينجوان وعلى قمة جبل عال كانا يضحكان ، ويضعان لنفسيهما جناحين ويطيران نحو السماء الشاهقة " .

كما احتفظ بما يحمله الطابع الجماعي الحميمي من قدرة على استنباع الحلم هذا ما نلمسه من العبارة الختامية :

" كانت انفاسهم تضيق خلال جولاتهم البعيدة الطويلة ، كانا يعودان الى الارض يبحثان عن رائحة البشر ويبدأن الحياة من جديد " .

فلم تكن تلك نهاية قدر كونها بداية جديدة متجددة ، تنحو الى رسم عالم يوتوبي خيالي على انقاض العالم الواقعي المقفر ، بالاستعانة من معطيات الحلم وما يبعثه في النفس من انعتاق حر ، من كل المثبطات . فالقمع السافر الذي مورس ضده لأجل تصميمته لم يمنع تلك الذات من ممارسة الحلم ، وانتشاله من خانة المسكوت عنه .

الإحالات :

- (١) ينظر : الأحلام الطائرة - عصمت محمد بدل - ضمن : قصص من بلاد النرجس - قصص كردية مترجمة - حسن سليفاني - اتحاد الكتاب الكرد - دهوك - ط ٢ . (150-152) - 2005 - وينظر : الطريق الثالث - ضمن : م . ن - (١٥٣ ١٥٤) .
- (2) حول نظرية الحلم ينظر : جماليات المكان - غاستون باشلار - ت : غالب هلسا - دار الجاحظ - بغداد - ط ١ . 1980 - وشاعرية أحلام اليقظة - علم شاعرية التأمّلات الشاردة - غاستون باشلار - ت : جورج سعد - المؤسسة الجامعية - بيروت - ط ١ . 1991 -
- (3) حول الراوي البراني ونقيضه الجواني ، ينظر : تحليل الخطاب الروائي - سعيد يقطين - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - ط ٢ . 310 -
- (4) ينظر : م . ن . 304 -
- (5) نظرية المفارقة - خالد سليمان - مجلة أبحاث اليرموك - ع ٢ - ١٩٩١ - ٧٥ .
- (X) هكذا وردت .
- (٦) المفارقة وصفاتها - د . س . ميويك - ت : د . عبد الواحد لؤلؤة - دار المأمون - بغداد - ط ٢ - د . ت . ٦٧ .
- (٧) حول عدّ الذاكرة والرؤيا ركيّزتي الحلم ، ينظر : شعرية طائر الضوء - جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله - د . محمد صابر عبيد - المؤسسة العربية بيروت - ط ١ - ٢٠٠٤ - ٧٣ .



**جذرة القصة الكردية
ومزايا الحداثة
في
((قصص من بلاد النرجس))**

عبد الكريم الكيلاني

عندما يرتبط أدب الشعوب بحكايا موروثاتها فمن الطبيعي أن يكون هنالك رمز يختاره الأديب لجذرة النص وإضفاء بعد إنساني اجتماعي قابل للتأويل على أساس ارتباطه ببيئته وإطلاق العنان لمخيلته للتجوال في الموروث وما يؤول إليه وبالتالي خضوع كامل للمعادلة لهذا الرمز في كل مزايا الإبداع الثقافي وهذا ما حدا بالقاص حسن السليفاني الى عنونة مجموعته القصصية بـ (قصص من بلاد النرجس) التي تجمع بين طياتها فيضاً من قصص وحكايا بأقلام مبدعة مثلت خلاصة المشهد القصصي الكوردي وبما أن زهرة النرجس هي رمز للشعوب الجبلية عموماً ولشعب كوردستان خصوصاً فقد كان موفقاً في استخدام هذه الزهرة كرمز يعكس جميع الألوان بجمالها ونضارتها ونقائها وعند قراءتنا لنصوص هذه المجموعة المترجمة من الكوردية إلى العربية تتضح لنا معالم وآفاق الأدب

الكوردي الحديث بتقنياته السردية وخطابه اللغوي بالإضافة إلى مسارات تراكيب القصص التي تحاول التواصل ومواكبة التطور المستمر للأساليب المتبعة في الكتابة الحديثة وطريقة السرد المكثف وسيرها على خط مستقيم من بدايتها وحتى نهايتها وتماشياً مع المدارس والألوان القصصية بكل أطيافها وأشكالها .. ماجعلنا نمتطي صهوة الاستمتاع ونحن نحلق في فضاءات (قصص من بلاد النرجس) حيث الإبداع يتجلى ويرقى إلى أعلى مستوياته في أغلب قصص المجموعة ...

ولدى دخولنا إلى نافذة الإبداع الكوردي في الأدب الحديث نرى بوضوح الواقع بكل تجلياته ومتناقضاته ونستشف الشعور الكامن المرتبط بطاقة الإنسان عبر بوابات الألم والحب والتضحية ولملمة جراحات عميقة نتيجة المعطيات والتراكمات التي أنهكت جسد الشعب الكوردي على مدى عدة عقود من الزمان لتأتي قصص المجموعة لتؤكد لنا ماهية وعمق الثقافة وأصالتها من خلال الصور والأساليب المختلفة التي احتوتها دفعتي الكتاب .. فضلاً عن ارتكازها على عوالم وشخصيات من صميم الواقع إضافة إلى الموروث البيئي الاجتماعي لتؤسس منها حاضراً مفعماً بالحياة من خلال رصد الحدث الملتقط بدقة وبراعة ومن ثم تحويلها إلى مادة توثيقية على شكل قصص قصيرة .. فحين يفاجئنا القاص أنور محمد طاهر في قصته الموسومة ب (لصوص الليل) بتمرده على عسس وعيون الحاكم والحقبة المظلمة التي أججت لهيب الثورة وأدارت محرك الزمان نحو الشمس لتضيء الروح بعد عتمة أودت بالمجتمع إلى تكاثر

الغريبان لتبدأ نهاية الزوال ويشع نور الحرية على الجميع ((إذا سألك أحدهم ،قولي له لقد سلك دربه نحو الأعالي - يعني هذا إنك ستقصد الجبال ؟؟ - نعم - - حينما كان يعبر دجلة كان مأؤه ينحدر نحو الجنون بغضب هادر - توجه إلى نبع طفولته وابتسامة شاسعة مديدة بطول قامته نهر دجلة كانت ترسم على شفثيه ((.....

أما القاص حسن السليفاني فقد حشد لغته السردية الموسقة باشتراطات فعلية حكائية مبنية على التفاعل الإيجابي مع الذات الإنسانية المؤدية إلى تغيير المجتمع على أساس الاندماج مع الواقع وإظهار الترسيات العالقة فيه من (خوف .. ألم .. إيثار .. بطولة .. حب الأرض .. الدفاع عن الشرف والعرض .. مكانة الوطن، وكل المشاعر التي تحض على التمسك بمبادئ الإنسان وسموه والتعبير عن الآخر في داخله ليشكل حالة قزحية تمثل الأنا الداخلي والخارجي واتحادهما عند الخطر) .. وقد برع السليفاني من خلال أسلوبه في قصة (ليلة المطر) بلغة رصينة مكتنزة بالتسامي ومنبثقة من شظايا تلامس ذائقة المتلقي ولجوئه إلى عنصر الإثارة بوتيرة متنامية من خلال إشارات واقعية ومفارقات حادة في استعادة زخم الذاكرة المؤسسة بالدلالات المتباينة ومن خلال رسم لوحة متقنة لمشهد شعوري جميل معبر (كانت أضواء الشارع باسمه - وحبات المطر تتراقص حولها والسوق غافياً - كنت فرحاً بقطرات المطر التي تبلل شعرك - - رفعت رأسك إلى السماء القائمة وكنت تبتسم من القلب لهواء المطر البارد .. - حقاً المطر جميل) وهو بهذا يتناغم مع



موسيقا الحالة الشعورية لوجدان البطل وحركته الدينامية داخل إيقاعات النص وخارجه.

وقد ساهم كتاب السليفاني في إبراز وحدات البعد المكاني من دلالات اجتماعية إلى تاريخية / الكهف الذي يؤوي الأبرياء الهاربين من وجه الظلم والقرية التي تتهدم أمام أعين ساكنيها من أهلها. كان تجسيده للمواقع المعيش رمزاً ودلالة أكيدة على الزمن المفتوح من خلال أصوات الشخصيات ووعيها لذاتها وصرخاتها المكلمة نظراً لغياب الشباب، والقصة هنا تعنى بصوتيات شخوصها أكثر ما تعنى بحالاتها الداخلية النفسية كمتكاً للولوج إلى داخل أهداف النص الذي يرسم لنا التزام أهل القرية بالصمت إزاء الظلم وما يقتترفه بحقها جلاديه من أصحاب السيطرة في الحكم الظالم وبوجود حاكم ظالم، لأنه لا مكان للظلم إلا إذا كان الحاكم وحاشيته مستبداً بشعبه وسكان الأرض.

أما في قصة (من دفتر الانتفاضة) فقد أثر السليفاني توثيق مرحلة تاريخية مهمة في حياة الشعب الكوردي الحافلة بالمآسي من خلال فهرسته للخطاب السردي داخل القصة وحقنه بوحدات معرفية تستمد تلميحاتها من جذور تاريخية واجتماعية ومنحها جواز تنقل ضمن دوائر مفتوحة مشبعة بمقطعات شعرية تجسد الحالة المعاشة في حقبة معينة من حقب السير في دروب الحرية عبر مثابات جبال كوردستان المضمخة بدماء الشهداء فجاءت القصة مرتكزة ببنية فنية ولغوية متقنة تحمل في جنباتها سحر الإيقاع المنبعث من نقطة مركزية تتسع نحو الدائرة ليشمل

تأثيرها إدراك المتلقي ((في رأس محلة الكندك أيضا كان الرجال يجتمعون ويقصدون الكلي سيرا على الأقدام , كانت دموعك تنهمر من الفرع وأنت تشاهد هذا المنظر الرائع)) ..

الملفت للانتباه أن هذه المجموعة القصصية تشكلت كوحدة واحدة متوازية ومتساوية الأبعاد ذات رؤى مختلفة متحدة متحركة تحت سقف زمني معروف لدى الجميع وبالتالي نستطيع أن نعتبرها خلاصة لأفكار وتجارب ذاتية وشمولية لدى مجموعة مختارة بل متميزة من الأدباء الكورد الذين رسموا بقصصهم لوحة الخروج من شرقة التعقيم المتعمد من قبل السلطات المتعاقبة وأجهزتها الإعلامية لتعريف العالم بمدى تطور الحركة الفكرية والثقافية في كوردستان من خلال الصور والأساليب المختلفة الحديثة المطروحة في تلك القصص سيما وأن السليفاني أجاد في نقل هذه التجربة إلى اللغة العربية واقترب من مجساتها إلى حد ما كونه قاصاً يمتلك أدوات الفعل الكتابي ضمن إطار اللغتين العربية والكوردية وهذا ما جعل المتلقي يستوعب بسهولة النصوص القصصية الجميلة بتداخلاتها البنيوية بوعي وتقبل عال جداً فالواقع الكوردي بكل تداعياته وأشكاله ومساحاته وإيديولوجيته الحاضرة فيها لتكون على تماس مباشر معها مدركاً كل هذه الأمور بعد أن كانت حكرأ على الكورد أنفسهم نتيجة لما حدث في عقود طويلة من التهميش ...

وهكذا فإن المرأة الكوردية أيضا بعالمها الفسيح المخضب بحناء

المشاعر والأحاسيس كان لها حضوراً فاعلاً وأساسياً في (قصص من بلاد النرجس) فعكست الهم الأنثوي بتفاصيله المتشعبة الصغيرة كحالة أساسية في أي مجتمع وأي مكان وزمان وكلنا نعلم بأن للمرأة الكوردية دوراً كبيراً في مختلف المجالات وعلى الأصعدة كافة على طول الأحداث التي رافقت نضال الشعب الكوردي من أجل التحرر والاستقلال لذا فلا عجب أن نجد لبصماتها وجوداً قوياً في الساحة الثقافية في كردستان ونحن إذ نقرأ باقي قصص المجموعة لا بد لنا أن نتوقف عند نخبة من القصص الكورديات لنسبر أغوار ماخطته يراعهن كي تكتمل لنا الرؤية . ففي قصة (هل لي غيرك يا بنفش) نجد بأن القاصة سرفراز النقشبندي تحيك ببراعة نسيج الخلدات التي تغمر المرأة العاشقة فتمنح حبيبها جرعات كبيرة من الحب والحنان والصدق وتؤسس لمستقبل قزحي نقي لا مكان فيه للخيانة والزيف باسم الحب ناسية أو متناسية بأن الآخر (الحلم) قد يتقنع بأقنعة ملائكية من أجل حاجة مؤقتة أو مرض عضال لا يمكن القضاء عليه (زير نساء) حينها سترتطم المرأة بجدار مغلف بوحل الخداع ليحيلها إلى إنسانة واقعية بعد أن كان (الحلم) مثاراً لها وعالمًا تتحرك من خلاله (الرضوخ ، الصمت ، تجاه الرجال هذا العصر غباء ، ، لقد تعودوا على النساء الشرثارات والعبثيات ، تلك النساء اللواتي يفهمن كل الأخطاء ، ماذا أفعل أنا الولهانة بطبائع موطني .. ليتني لم أركن إلى الشقة منذ اليوم الأول ، واتخذت من الشك طريقاً وعنواناً لما كنت الآن أحس بالآلام) ...

وهكذا تأتي معظم نصوص مجموعة ((قصص من بلاد النرجس))

بايقاعات متشابهة ولكن منفردة بأساليبها لتعرفنا بالمشهد القصصي الكوردي عبر منظوماتها اللغوية المعبرة عن مزايا الحداثة تكثيفاً وإيجازاً ونقلاً للحدث ببراعة أدبية وتحويل المتلقي من دوائر مشوشة إلى فضاءات جلية في أطر منظمة غنية بالدلالات الرمزية للانتماء القومي في عدي المكان والزمان.



ثنائیۃ

الحرب والحب

فی رواية

گولستان و اللیل

فراءه: یونس احمد

يختار المؤلف حينما يحاول أن يضع اسماً لمولوده الجديد. لكن القارئ النشط يزداد حيرة وارتباكاً حينما يحاول أن يجنس هذا المولود، خاصة إذا كان هذا المولود نزقاً وطائشاً ولا يعير أهمية لقواعد التصنيف والتجنيس. هذه هي الاشكالية الأولى التي يطرحها علينا نص حسن السليفاني الموسوم «كولستان والليل». الاشكالية الثانية هي اشكالية الوعي الجمالي والفني للرواية كنص مفتوح على الأجناس الأدبية كافة ومدى تمظهره في الأدب الكردي.

وتتجلى مهارة الابداع في وعي المنتج للنص بأدوات عمله وبالتالي إمساكه بقواعد اللعبة الروائية وتسخيرها في مسارات النص الإبداعي، بحيث تتجلى هذه التقنيات في جمالية تحمل بصمة الكاتب الخاصة، فكيف تعامل السليفاني مع أدواته هذه؟

ابتعد حسن السليفاني في عمله هذا كثيراً عن تقنيات الرواية التقليدية. وهذا لا يعني انه كتب رواية حدثية بالمعنى المعجمي للمصطلح والذي بالتأكيد لا يمتلك تحديدات معينة، ولكنه استخدم ادواته بمهارة فائقة في كتابة نص مغاير مستعيناً بتقنيات الشعر في الایجاز والتكثيف والسينما في القطع وتداخل الأزمنة والمسرح في الحوار الذي يزيد من التوتر والتصعيد.

على مستوى التكنيك تظهر لنا في الصورة شخصيتان ترتديان قناعي السارد أو الراوي ليوهما الكاتب أنه يتحدث عن أزميتي هاتين الشخصيتين الرئيسيتين في هذه الرواية وهما الحرب والحب. فهاتان الشخصيتان تفرضان حضورهما المستمر وبالتالي سلوكياتها وآليات تعاملهما مع الحياة والفضاء الروائي العام. الحرب المجنونة العيشية تدفع بضحاياها الى المحرقة. وأول ضحاياها هم الواعون بأبعادها الحاضرة والمستقبلية، وتزداد وتيرة تأزمهم وإدراك عجزهم عن تجسيد مواقفهم المتقاطعة الى فعل يوازي ضراوة الحرب وقسوتها ولاإنسانيتها فيتحول رفضهم الى سخرية مريرة تتخذ طابعاً انتقامياً حيناً أو رؤية ظلامية للوجود والحياة (التفت اليّ وخاطبني بالكردية).

- دلشاد فهّم هذا الحيوان قل له...

- سألني الضابط - (ماذا يقول؟) ص ٣٢ (مع الحرب، الحياة تكون

حزينة، صداً، العنادل نائمة، صامتة) ص ٤٦.

(جميلتي، أرجو المعذرة. مبارك عيدك. لا أستطيع ان اقولها لك. لا

تحزني سيدتي ما زلت حياً، استنشق الهواء العفن) ص ٥٦.

الحرب تقلب الأمور رأساً على عقب. الضابط يتحول الى حيوان والحياة الى صدأ والعنادل تضرب عن الغناء والهواء الذي هو من مقومات الحياة الأساسية يتحول الى عفونة، فكيف ستمضي الحياة في هذا الجو الظلامي. الحرب، هذه الشخصية الشريرة لن تبقى وحيدة في الساحة تفرض اخلاقياتها على الناس والبيئة والقيم فالضد يصنع ضده. يحفره ويعطيه قوة دفع ليظهر حربه المضادة على الحرب. انه الحب.

الحرب ليست حدثاً طارئاً تزول اسبابه ومضاعفاته بزوال حالة الحرب. انها منظومة قيم ذات أبعاد اقتصادية واجتماعية وثقافية ورؤية للحياة وسلوك يتمظهر بالعنف الذي من مقوماته القسوة واللا انسانية. وهي بشموليتها تسعى لاختضاع كل مفاصل الحياة الجميلة. لقوانينها الشرسة ومن ضمنها الحب والذي هو تعبير غريزي وتلقائي لارتباط الإنسان بالإنسان وبالبيئة والقيم. من اقتباساتنا السابقة لاحظنا كيف أن الحرب تخلق لنفسها قيمها الخاصة والتي ربما تسير في الاتجاه النقيض لقيم الحياة، خاصة في حرب نفذ الايمان بجذواها واهميتها ومن ذلك تقنين علاقات الفرد بالآخرين وبالأخص المقربين له. فالزوجة، الحبيبة بعيدة، والمناجاة تبقى واحدة من وسائل الاتصال مع الآخر. وتصبح الكتابة رفض لمشروع الحرب في تدمير ذات الانسان واستلاب خصوصيته والهيمنة على روحه وبالتالي افراغه من هويته وجعله هامشاً او ملحقاتاً ولتكون الذاكرة احد دروب الرفض.

(هيمن. أين أنت؟ أي صديق الأعظمية والكورنيش ومصيف صلاح الدين. أين أنت؟ ليس من المستبعد ان تكون قد سافرت ومن دون جواز

الى ذلك العالم الذي كنت تسميه (الجنة الكبرى). عندي يقين أنك تسخر من هذا الوضع واعرف جيداً أنك من الرجولة بحيث تملك الجرأة لقتل نفسك مفضلاً البقاء مثل فقاعة صابون في هذه الحياة). ص ٥٧

هكذا تنسج الحرب خيوطها الخبيثة ويصبح العيش في اجواء الحرب فقاعة صابون سرعان ما تنفجر، وهكذا بسرعة يمر العمر. شباب قد تفتحوا لتوهم يموتون بشكل يومي وبطرق عبثية. حرب بلا بطولة والموت يأتي مجاناً من كل الطرقات.

(نجدة ذهب. صديق الدراسة وشوارع الموصل والوزيرية والجسر الحديدي وليالي القطار ودعابات الأصدقاء. نجدة مضى.. غادر هذه الدنيا. تركنا جميعاً. سراب كانت تنتظره لاعلان خطبتهما. تركها. ترك الأختين والأم محنيات الظهر حزناً وغماً. مضى ولم يقل لأحد وداعاً. وا أسفاه. ان تقتل بأيدي اصدقائك.

- وكيف ذلك؟

- هو وأربعة جنود آخرين مزقتهم مدافعنا المضادة للطائرات.

- لم أفهم؟

- فجأة ظهرت طائرتان في سماء كركوك. مضتا نحو الهدف. الخوف والارتباك شاعا بين الجنود. مع صوت انفجارات قنابلهما تفجر صوت أمر الكتيبة عبر جهاز (التنوي).

- افتحوا النيران - طائرات معادية.

ست بطاريات فتحت النيران. خمسة وثلاثون مدفعاً مضاداً للطائرات فتحت النيران دفعة واحدة، فقط مدفع نجدة ورفاقه بقي صامتاً. المدفع

الذي يحاذيهم أطلق عليهم الرشقة الأولى.
الارتباك جعلهم يخفضون سبطانة المدفع الى درجة أن النيران سقطت
على مدفع نجدة ورفاقه وفوراً سقط الخمسة قتلى (ص ٤٩ - ٥٠)
لقد نجح الكاتب في صنع شخصيات مكثفة مأساتها الحادة هي
وعياها أنها تستهلك حياتها تحت جبروت وهيمنة شخصية الحرب الحاضرة
جداً واللامرئية جداً. ربما تبدو هذه الشخصيات سلبية، لكن ايجابيتها تبدو
في اصرارها على استعادة هويتها الانسانية عن طريق مواصلة الحوار مع
الآخر كذات مستقلة، ومع العالم كقيمة تتجلى في الصداقة والحب وعشق
الكتاب والكلمة النظيفة.

لقد عبر السليفاني عن وعيه العميق بأساليب استخدام تقنيات الفنون
الأخرى من أجل انجاز نص ذي مواصفات فنية. فقد استفاد من الحوار وهو
تقنية مسرحية في تصعيد أجواء النص واث خطابيه الى القارئ، ومن
تقنيات المونتاج والتقطيع السينمائي، واستخدام أسلوب السرد الروائي
والحكي مع تنويع ضمائر السارد، واستعان بالمذكرات عبر تدوين أوراق
الحرب.

وكانت عفوية اللغة المحكية التي استخدمها السليفاني في السرد
والوصف والحوار قد اعطت للنص تدفقاً أكثر، وبذلك استطاع القاص ان
يصنع لنا من لغة مروية لغة سردية ذات مواصفات عالية.



قراءة شعرية
في نصوص قصصية
حول مجموعة
ليلة المطر

محمد بدر الدين البدر

الأدباء والفنانون هم أول من يتحسس مكان الجمال والقبح، مناطق الاثارة والخطورة، هم الذين يشيرون الى جميع مفاصل الحياة ويلمسون المتغيرات قبل حدوثها لذلك تراهـم غير طبيعيين مقارنة بردود الفعل الطبيعية للآخرين، كما أن صفة المزاجية كثيراً ما تطلق عليهم ذلك أنهم محكومون بقوانين خاصة وليسوا متذبذبين حين ينتقلون من موقف لآخر بل هم في سعيهم الدائب للكمال والسمو، فلا عجب أن يشدهم منظر ما أو جملة ما في وقت ما وقد لا يلفت انتباههم عمل مهم يشغل حيزاً كبيراً في ذهن الناس لذلك فهم يشكلون المحرار الأول في تأثير معظم المتغيرات ليأتي بعدهم التنظير من قبل المفكرين وبعد ذلك تأتي المقاييس والمعايير والقوانين من قبل العلماء التجريبيين أو علماء النفس والأجتماع وبهذا التفسير وبتعبير موجز ترى لدى كل منهم مثلاً لكل حالة، وفي السابق كانت رؤيتهم

تجاه الكون والحياة يطلق عليها المدينة الفاضلة وقد افتقدنا هذه المدينة الآن بسبب من التشعب والتطور اللذين غيرا طبيعة الحياة لا بل حصل تغير في بعض المفاهيم وبذلك اتجه الفن والأدب نحو الحلم الذي بات هو المعبر الأول عن وجهة نظر الأدباء والفنانين حيث أصبح الحلم هو الذي يغلف أعمالهم لا بل يشكك فضاءها الذي تسبح فيه تعبيراتهم والوانهم الأخرى المباشرة، فالحلم إذن هو الحالة المفقودة التي يسعى الأديب والفنان الإمساك بقلبها وأطرافها محاولة منه لغرسها في أرض الواقع - الواقع مؤلم لأنه لم ولن يشكل حالة الكمال بالنسبة للأديب والفنان - ومن هذه الثنائية المتناقضة بين الواقع والمثال بين الوضع الآني والطموح بين المعتاد والشاذ بين المألوف والمتطرف بأية نسبة كانت ينتج عن هذه الثنائية شحنة وجدانية عميقة التأثير لدى متلقي الأعمال التي تعبر بصدق فتجعل المتضادات والتباينات تظهر بجلاء لتثير اللذة في نفس هذا المتلقي وهذه الشحنة التي تثير اللذة تمنح صفة الشعرية على ذلك العمل - وهي ليست بكائية ناتجة عن رومانسية - .. ومن هذا التفسير نستطيع أن نبرر سبب احساسنا بالحالة الشعرية التي ترافق قصص مجموعة ليلة المطر للأديب حسن سليفاني (دهوك في ١٩٩٧) خاصة وان القاص ابتعد تماماً عن التعبيرات أو الجمل ذات التراكيب الشعرية وكانت الجمل المستخدمة في الوصف ذات تراكيب نثرية بينما يسعى قاصون عديدون الى استخدام اللغة الشعرية في كتابة قصصهم لمنحها صفة الشعرية التي تجعل إعادة قراءتها مستساغة لعدة مرات، كما أن إبتعاد القصص عن الواقعية عبر تخليص الحدث من زمكانيته وإطلاقه في فضاء استمراري ليكون ذا بعد إنساني فيتوغل عميقاً لدى المتلقي ويتفاعل مع أحاسيسه

وبذلك تخلصت القصص من عملية المباشرة والتأرخة واكتسبت اطارها الأدبي بعد أن مرّ كتاب القصة القصيرة لفترة من الزمن بتسجيل الأحداث وكأنها مؤرخون، ومما تجدر الإشارة اليه أن القاص استخدم الرمزية في عدة قصص وكان يمنح المتلقي مفتاح الحل لهذه الرموز ففي قصص (غداً يبتسم الربيع، هيهات، من تكون، زمن الدجل، القبض على حلم آذاري) كانت هذه القصص ترمز الى قضية الكاتب الذي يمثل الراوي بعد تبنيه للوعي الجمعي للشعب والأمة التي ينتمي إليها (كوردستان) فالحيادية والموضوعية التي تقمصها الراوي من خلال وعي القاص بالتخلص من الأنا وتبني رؤية الآخر للأشياء، الآخر الذي سينتصر حتماً لأنه يمثل الذات المشتركة منذ النشوء الأول الى الآن وحتى النهاية، الآخر المندمج في الأنا حينما تكون القضية انسانية وعادلة ولن نتطرق الى التفسيرات والتأويلات ولن نفك الرموز لتحفظ القصص بعذرية كل قراءة لها. ونعود الى القصص لنكتشف الآلية التي كان القاص يرسل عن طريقها وعبر تقنياتها بفضاءين أو عالمين أو حالتين ليخلق منطقة للقلق أو الاضراب أو السأم، منطقة للترقب أو التوقع، منطقة لمعايشة الصراع، منطقة للجذب والانشداد، لنشعر أننا نطوف في عالم شعري، ففي قصص (خبز محلى بالسكر، زه ري، صبي الثلج، من تكون) يكون لعالم الطفولة وفق معرفتنا ومرجعيتنا عنه تأثير بالغ في خلق حالة الصدمة نتيجة ما تعرض له وما سيتعرض له هذا العالم من تهشيم.. وفي قصص (رحيل شامخ، زمن الدجل، ليلة المطر) تبقى عملية الاضطهاد لحرية التعبير هي المحرك الأول لاستفزاز المتلقي، استفزاز لتكوينه ولانسانيته وما يترتب عن هذا الاستفزاز يوقعنا في الكمين الشعري..

وهناك الاحداث الحتمية في الحياة والتي تحمل معها احتمالاتها فيكون الترقب هو العامل الاساسي في مسألة شد المتلقي والتفاعل حتى النهاية، ففي قصة (غداً يبتسم الربيع) احتمالات الولادة وما يرافقها بعد ان يبلغ عملنا مدة العقم التي سبقت حالة الحمل وهنا تاخذ الولادة احتمالات عدة وأغلبها غير مضمونة النتائج على الرغم من أن القاص قد سلمنا نتيجة الحدث في العنوان..

أما في قصة (القبض على حلم آذاري) والذي يحمل احتمالاً واحداً هو أن يؤدي هذا النوع من الأحلام الى حالة من الارتياح الغريزي إلا أن عملية الاستيقاظ من النوم حرمتنا من النتيجة وبذلك تميزت هذه القصة عن اخواتها في المجموعة بأنها ذات نهاية مفتوحة فمعاودة بطل القصة- الراوي ذاته- للنوم لن توصله الى ذات النهاية المتوقعة لاحتمال عدم معاودة الحلم أو الاستيقاظ ثانية وهذه القصة المكتوبة في عام ١٩٩٥ والتي حملت المغامرة والتفرد تعتبر مؤشراً جديداً في تجربة القاص وكان الاجدر لو قام احد النقاد أو دارسي الادب الكردي بالتطرق الى هذه المجموعة بلغتها الاصلية لتكون المقارنة صائبة واكثر دقة إذ لا يجوز لي معاينتها مع لغة ترجمت اليها المجموعة ففي ذلك ظلم كبير للقاص ولتجربته القصصية..

وفي قصة (ساعة في حضرة طبيب السعادة) نعيش حالة الافتراق إذ نكتشف أن لا وجود للسعادة، وهذه التعرية الفاضحة للواقع تجعلنا نتعاطف مع البطل نظراً لأحاساس القارئ بأنه هو البطل..

أما قصة (زيارة) فالقاص يشير الى تغيير في الموقف ازاء الاضطهاد والمصادرة يرافق مجيء الموظفة الجديدة مع بقاء صفة العنجهية والاستبداد

على الطرف الآخر، وقد عبر القاص عن كل هذا بلغة هادئة تتناسب وصلاية الموقف الجديد، وهذه القصة تناقض رؤية الراوي في قصة (قطار القلب) حينما كان يداعب حلماً جميلاً في الانطلاق والتفاعل مع الحياة لكن عدم تحقق الحلم وعودة القطار التي تؤثر العودة الى ذات الواقع بمعنى عدم التغيير في الموقف ويبرر ذلك الاطلاع على تاريخ كتابة القصتين فنرى تطابقاً إذ لم يحدث أي تغيير في موضوع الراوي - قضيته - لبضع سنوات، وبين قصتي (زيارة وقطار القلب) تقع قصة (الابريق) وكأنها وضعت بقصدية عالية لتفصح الذين تخلوا عن قضيتهم ففقدوا خواصهم الانسانية لذلك اضطر الراوي أن يتدخل بصورة مباشرة حينما تساءل - "أحقاً هؤلاء ايضاً رجال؟" ..

أما قصة (هيهات) فتتفق مع قصة (زيارة) إذ يشير موقف الطفل من اسمه الذي يعني "هيهات أن تنالوا ما تبغون" إلى موقف الموظفة الجديدة في قصة زيارة في تبني المواجهة في الصراع وهذا الموقف من قبل طفل وانثى يبعث على التفاعل مع هاتين القصتين..

أما أكثر القصص تقارباً مع الحالة الشعرية قصة (هي والقلب) إذ قام القاص بنفي بديهية ثابتة على لسان بطله حينما نفى وجود قلبه في صدره وأسس له وجوداً ثانياً فوق قمة جبل كوردستاني فهذه البنية الصادمة قذفت بنا نحو المنطقة الشعرية وبذلك يكون القاص قد حقق تفاعلاً كبيراً مع متلقيه مكنه من ذلك وعيه بعملية الايصال ومعرفته الدقيقة بكيفية بناء الجسور بينه وبين المتلقي.

من دفتر الانتفاضة

شهادة على دور
المثقف الملتزم

فدان آدم

ما هو هذا الحق الذي يهبه العامل الذهني لصاحبه ليميزه عن العوامل
الآخري العضلية، ليبرر نأيه بالتالي عن نضال الجماهير ضد الدكتاتورية؟
وهل يكون المثقف الكوردي اللجنة الدنيوية في حين يكون للمناضل
الكوردي العرق العاقر وحسب؟

إن هذا التمييز الذي ساعدت على نشوئه الظروف وفي مرحلة معينة،
وقسمت النضال الى نضال بالقلم فقط وآخر بالسلاح فقط، وفقاً لتقسيمات
وضرورات النضال في تلك المرحلة لا يعني ولا يجب أن يعني أبداً بأن هذا
الاجراء مطلق الصوابية، لأن الانتقال الى مرحلة جديدة يتطلب ادوات نضال
جديدة، وبالتالي فإن نضال المثقف يجب أن يسير جنباً الى جنب النضال
جميع فئات المجتمع. ولا يجب ان تقف الممارسة النضالية للمثقف عند
صورة واحدة هي صورة الكتابة وبجميع اشكالها، فأنت تكون مناضلاً في

بلد دكتاتوري اذا وزعت منشوراً في الشارع، او جمعت المساعدات في ابجدية النضال بالقلم والفكر في وجه الدكتاتورية، فكل هذه وسائل مختلفة يجب عليها ان تتناسق بالضرورة وان ندرك بعدم وجود أي تناقض بينها، لأن رصاصات العدو لن تميز بين المثقف والعتال، لذلك فان عملية تنظيم تعاون جميع هذه الوسائل المختلفة للنضال هي مسؤولية المثقف الصادق الشعور بالروح الوكنية بالدرجة الاولى، أي بصورة اخرى القيام بعملية بناء اخلاق سلوكية وحياة يومية ديمقراطية، حياة لا يكون فيها متخصصون بعضهم يحترف الفكر فقط والبعض يحترف السلاح أو السياسة فقط، البعض مثقفون والبعض الآخر مناضلون.

بعد هذه المقدمة المختبضة أحسب أنه بالامكان الانتقال الى عمل الكاتب، "حسن السليفاني" الموسوم بـ "من دفتر الانتفاضة.. شهادة ادبية حية عن بطولة الكورد في طلي زاخو في ١٩٩١/٣/٣١" وأنا اذ اطلق تسمية العمل من دون تحديد لا اعني ابدأ شطبه من التصنيف الادبي ووضعه في خانة العمل الصحفي او ما شابه، وإنما بأني سأأخذه هنا كأحد النماذج التي تعكس علاقة المثقف بمجتمعه ونضال شعبه وسأقدمه للقارئ وفقاً لهذا التصور بالدرجة الاولى وكعمل أدبي يندرج ضمن ضمن لائحة فن القصة القصيرة ثانياً. ولن أمتع نفسي من مكاشفة القارئ في بداية هذا التقديم بأن قراءة هذه القصة اسرت في روحي رعشة لذيدة ومثيرة تماماً كتلك التي كانت تتابني لحظات سماع أخبار الأعمال البطولية للبيشمركة او الاغاني الثورية الحماسية.

فالملاحظة ان السمة الاساسية التي تخضع لها قراءة هذا العمل الذي

سندعوه بالقصة، هي جملة شروط حيوات الذهنية الثقافية ذات الحساسية النقدية العميقة، هذه الذهنية التي تمارس حيواتها في حذوة بنية النص فتجعل سرديته قناعاً لتجلياتها، وبالتالي تجعل النص يتحرك على سطح رمالها المتحركة، بمعنى آخر يبحث السليفاني عن الاحداث والشخصيات التي تغطي مساحات ذهنيته الثقافية النقدية ويركبها لبنى قصته، بغض النظر عن حقيقة الحدث الرئيسي في قصته هي نص فكري يتقنع بالقص او السردية أو الروائية ليؤدي مقولته بواسطتها، هذا ما تومئ به القراءة "من دفتر الانتفاضة" كخط رئيسي فيها فهي عمل مركب يبينه ويحركه النص الفكري واليت، أي مقدماته، تحليلاته، تأويلاته، واستنتاجاته. أي انه يغدو بالاساس قراءة صارمة لجغرافيا الذهنية الثقافية المميزة لهوية المجتمع الكوردي. ولا بد من التأكيد هنا ان التركيب الرواي لدى السليفاني ليس ساذجاً أو آلياً الى ابعد حدود التكتيك الشكلي، فهو وفي الوقت عينه يبدي تقنية فنية عالية لروائيته، إلا انه في جوهره تركيب على النص الفكري مما يجعله يقاطع الحالتين في مساحة محددة لا تعطي ايا منهما فنتازيتها الخاصة، أي مضاعفة الخطاب ومضاعفة النص بالية وتركيبية، تساهم خبرة الكاتب وحساسيته الابداعية في تخلص هذه التركيبية من رطانة الياتها وجمودها من خلال قدرتها على اقامة التوازن بين العناصر وشفافية صناعتها القصصية او الروائية المنفتحة على الرمزي والتخليلي. السليفاني الذي يبني قصته على حدث هو بالضرورة استثناء وان يكون وليد ذهنية مجتمعية مضطهدة من قبل سلطة دكتاتورية، يعنف على الحركة المجتمعية تجاه تلك الدكتاتورية، وعاكساً بذلك ايضاً جميع

مكونات الصورة، فهي حالة قصوى من العنف الانساني والانتهاك والانوجاد المفبرك الى حد يصل بالأب الى ان ينحت طفله من تراكم الدم المراق، فالاب يعيش تعديداً وجودياً وامحاقاً لمعنى وجوده.. انه بحاجة مصيرية لأن يكون طفله ومثالاً له ولتحقيق وجوده.

(قلت في سر: اين انتم يا اصحاب المسدسات والبنادق والجعب المرصعة بالعتاد والرمانات؟ أين انتم يا اصحاب اللسنة الطويلة؟؟)، (كان الاولى بكم، ومنذ اليوم الأول للانتفاضة، التفكير الجدي في هذا اليوم الاسود، وحماية الطلي، وسيميل ودهوك وان لا تكونوا تائهن كما اليوم).

(... المهم سلامتك انت ورباطك وحذاؤك الذي يلمع، أ لا تخجل من قولك هذا؟ او لست رجلاً ايها التافه الا تستطيع حمل السلاح؟ تبا لك ولا مثالك..)

(... ها الصحفي يود تصوير المعركة، هل بالامكان توفير سيارة له؟ من قال لك ان تأتي به الى هنا الا ترى حالنا؟- بلى، اني أرى حالكم الذي يرثى له، وكيف تصطدمون ببعضكم مثل المذهولين ولا تعرفون كيف ستصرفون.)

(- انتبه لنفسك يا ولدي، هيا بسرعة التحق بأبيك واخوك.
- هذا ما سأفعله يا اماء..

- ستكون كوردستاننا بخير وعز طالما تزدهر بالشباب من امثالك بارك الله فيك يا ولدي.)

(... وفي رأس محلة گندك أيضاً كان الرجال يتجمعون ويقصدون

الكلبي سيرا على الاقدام، كانت دموعك تنهمر من الفرح وانت تشاهد هذا المنظر الرائع.)

(- ابي أنا ايضاً اريد ان أتي معك.

-لماذا يا ولدي تريد ان تأتي معي؟

- لكي اساعدك -وكيف ستساعدني؟

-سأعبي الشواجير لك بالاطلاقات، بالله اني اجيد ذلك لقد قرنت على ذلك خلال هذه الأيام.

-لا زال الوقت مبكراً بالنسبة لك يا ولدي، انتظر سيأتي يومك ايضاً ولتقاتل.)

(صاح اخوه: خذوا اخي الى زاخو، وأنا ساواصل القتال...)

(فجأة ارتفع صوت (ملا) بلحيته البيضاء وهيئته الوقورة: هيا ايها الشباب، هيا ايها الشجعان، هذا يوم من يملك الغيرة والناموس.. شهيد من يموت اليوم في سبيل ارضه وعرضه.. شهيد من يقتل في هذا اليوم في سبيل كرامة وطنه.. هيا ايها الشباب الشجعان الى ميدان القتال.. هيا يا ايها الكورد يا احفاد الشيخ سعيد ثيران والبارزاني الخالد.. هيا يا احفاد كاوه...)

كان خطاب (الملا) مؤثراً جداً ومنح المقاتلين قوة اخرى لكي يسرعوا الى السيارات التي ستقلهم الى قلب الكلبي.)

نلاحظ من خلال هذه الحورات بأنها تختصر جذوة الحدث يسهب الكاتب في ترفيفة وتشعبية وصناعة جغرافية متسعة لحركته، وحيث تفترس الكاتب (الشخصية) ازدواجية وجوده فيمعن في تفجير اقطاب الازدواجية وجوده

فيمعن في تفجير اقطاب الازدواجية الى اقصاها من خلال علاقته مع العائلة مع الشخص المنهدم في الشارع مع المسؤول في مقر العمليات. كما نلاحظ ايضا بأن الكاتب لا يتهيب من أن يتدخل في سياق نصه لتفسيره ودراسته بهما هو خارج قصته، ومن صميم نصه الثقافي الذي يصدر عنه وهو لا يقوم بذلك بقصد قراءة تقنية للهوية الفكرية المجتمعية بغية جوهرها وتحديث افاقها وتركيبها التراكمي فقط، بل يتصدى وفق ذهنية ثقافية تتقد مكونات هوية فيها ولا تخفي رغبتها بتهديم هيكلها الظاهر بتراكيبها ليس بقصد اعادة البناء من ذات الارضية والجوهر بل للاستعانة عنها ببنية اخرى نموذجها ثقافي نابع من أصالة المجتمع، وهذا ما قاد الكاتب الى اقتطاع بعض السياقات من مكونات الهوية الكوردية الفكرية- الدينية- التراثية وانتقادها وفق منهج ذرائعي غنائي، أي اقتطاعه من سياق النص التراثي ما يخدم بناء رؤيته لينعم الفكرة المقتطعة كمثال حديثه مع العائلة والاصدقاء والشخص في الشارع وبصورة خاصة حديث الملا.

وفي الختام يمكن القول بأن هذه القصة هي عمل متعدد المحاور متداخل في الامكنة والشخصيات احيانا ويتعمد في اكثره على تقنية سردية معاصرة تتمثل في تصوير الوجود الانساني الكوردي حيث يبرز صراع الشخصيات مع الواقع والذات ويتشكل موقف اختياري معين يكون الميدان الاجتماعي مسرحه المفصل، وهي سردية تعمل بصورة اولى على تصوير الواقع وجمع الصور وتوظيفها في لغة تسعى من الواقع المتأزم والمختل لأسباب شتى ابرزها الاضطهاد والقمع والحرب الممارسة من قبل المحتل لتحوز على دلالات جديدة في تجربة لافتة.

ليبدو العمل في النهاية مقاربة عذراء تصرح اجوبة عن أسئلة ما هو دور المثقف- المواطن- الانسان، وتستكشف اشكاليات متنوعة عبر منهجية معلنة تركز على جميع عناصر القصة، فهي أقرب الى تفريغ او محاولة تجسيد فلسفته في الحياة في اطار قصته تلك.

وهي ستقودنا في نهاية المطاف (قراءة القصة) الى استنتاجات هي من صميم قناعات الكاتب والتي مفادها بأنه اذا كان ما حدث في جبهات القتال مقطوع الصلة بما كتبه وغناه ورسمه الكتاب والمثقفون الفنانون فان ذلك يعني بأن هؤلاء طفيليون ومخلوقات ضارة في المجتمع، وبأن الكتابة ليست نقيضاً للفعل او العمل، بل انها قد تشارك فيهما. وقد تكون هي بحد ذاتها متكاملة. وبأنه اذا كانت انسب الكتابات للمقاومة هي الكتابة السياسية والاعلامية كونها الأكثر مباشرة والاسرع في الوصول فان ذلك لا يعني بأن مجالات الكتابة الاخرى من شعر وقصة ورواية تخلو من ميزة التأسيس وتقوية مشاعر المقاومة والكفاح عبر تراكم تجريبي يستخدم فيها بهدف النوعية والاستفادة، بأن الكلمة عندها تغدو سلاحاً بكل ما لذلك من معنى، حيث تغدو الوسام الذي تزين به صدر الاصدقاء والخنجر الذي نطعن به الاعداء وكذلك العصا التي تواجه بها اولئك الجديرين بالاحتقار، ليغدو القتال بالكتابة عندها احد معاني الالتزام النابع من الداخل، غير المفروض بأية سلطة غير قناعة الكاتب وصدقه مع نفسه قبل الصدق مع الآخرين.

ملاحظة: نشرت جريدة (خه بات) عمل الكاتب حسن السليفاني على

حلقات في الاعداد: ٩٦٩ . ٩٧٠ . ٩٧١ . ٩٧٢



أطفالنا

في ما وراء الحداثة

عبدالكريم يحيى الريباري

فرانسوا ليوتار ألف كتاباً لأطفال فرنسا يدرسون فيه ما بعد الحداثة في الصف الأول الابتدائي، وأطفالنا المساكين لا زالوا يقبعون تحت جور مناهج تقليدية اكل عليها الدهر وشرب، لا تتماشى مع التطورات الحديثة التي تميز هذا العصر.

فكيف سنطور مفاهيم أطفالنا؟ من السبب في تنشأة جيل لا يقرأ ولا يحب المطالعة؟ الاب أم المعلم؟ غائية هذه الاسئلة يجب ان لا تغادر ادب الاطفال ولو للحظة.

قام الكاتب محمد عبدالله بترجمة كتاب (خرافة عن الذئب) تأليف جان موزي الصادر عن دار ثقافة الأطفال-بغداد- ١٩٩٠- ترجمة هنري زغيب، وهي نصوص عالمية للأطفال إلى اللغة الكردية ضمَّ ١١٨ صفحة من الحجم المتوسط، في طبعة أنيقة وهذا

الإصدار حمل رقم ٢١ من منشورات اتحاد الأدباء الكورد/ فرع دهوك لكنه الأول الذي يقدم أدباً عالمياً للأطفال، يساعد في تهيئة جيل جديد من القراء والأدباء، وضم الكتاب ١٨ قصة عن الذئب، وابتدأها بالذئب والعصفور وختمها بالذئب والقطة، وتمتاز القصص بالجو الرومانسي الذي هيمن على قصائد الشاعر أيضاً ولربما كانت السبب في اختياره لها، رومانسية يخلقها السرد ببساطته وعفويته في نقل صورة حية عن حياة الفلاحين في بقاع الأرض المختلفة والأساطير التي يؤمنون بها والتي تشكل بالتالي أساساً مهما يرتبط بتطور المعرفة ((epistemology وهي مستمدة من أدب الشعوب.

وأدب الأطفال أدب حديث العهد، لأنه يتطلب مرحلة رفاهية واستقرار فلا يعقل أن يكتب الأديب للأطفال بينما يعاني شعبه الاضطهاد أو الجوع أو حرباً أهلية، أو يقاتل في سفوح الجبال وشعابها، ولكن متى ما تهيأت الظروف المناسبة يتوجب على كل مثقف أن يقدم شيئاً للأطفال، وإذا كانت هناك الكثير من النصوص التي كتبها الأدباء خصيصاً للأطفال، فلم أعر على قراءة فنية لهذه النصوص، فلأدب الأطفال حدود وقواعد متعارف عليها، فمن غير المألوف أن يتعمق الأديب في قضايا سياسية أو فلسفية هذا من جهة الفحوى والمعاني أما من جهة الشكل فمن غير المعقول أن يتخذ النص تقنيات معقدة وأشكال بعيدة عن خبرة وتجارب الطفل، - التقنية هي ما يستخدمه الإنسان لتحقيق غاياته- والغاية أن يستقبل الطفل الفكرة بشكل صائب لا معكوس كما حدث معي في زيارة ميدانية لبعض الأطفال، كانت القصة الأولى (الذئب والعصفور) عن خرافة في فرنسا، في

غاية البساطة حيث أن العصفور وهو في فم الذئب لم يفقد الأمل في النجاة، ويتمالك نفسه، ويبادر إلى حوارٍ كان صادقاً فيه ولم يكذب وفي الصدق النجاة:

(صحيح إنني صغير الجسم لكن لحمي شهىٌ ولذيذ.
-أعرف ولهذا سافترسك.

وكانت الكلمات الثلاث كافية لينفتح فم الذئب ويطير العصفور) من الصعب جداً التعرف على رغبات وميول الأطفال ومن الأصعب تفسير بعض سلوكياته، هذا يعني أن يكون أدب الأطفال سهلاً بسيطاً في لغته، ذا هدفٍ محدد كأن يبين للطفل فضيلة الصدق ونتائجه الحسنة، أو لربما يعتقد الطفل جازماً بأن الذئب فشل في أكل العصفور وما كان عليه أن يفشل، وهذه الفكرة معكوسة وهي ما ال نريدها لأطفالنا، وبهذه الفكرة يقف موقفاً خطيراً من المجتمع وموقفه يعود إلى البيئة التي تربي فيها، حيث يعتقد نفسه في غابة وأن عليه أن يفترس وأن يضرب وأن يغلب لئلا يفترس، أي بمعنى آخر عليه أن يكون ذئباً لئلا تأكله الذئاب، وهو بمنطقه هذا سينشأ نشأة بروغماتي

وجاءت القصص جميعها بسيطة ذات دلالات مؤثرة كما قمتُ بقراءة قصة (العصفور والذئب) لمجموعة من الأطفال في قراءة تجريبية إحصائية هذا التأثير، وسألتهم عن مدى تأثرهم أو استنتاجاتهم عن القصة وكانت النتائج كالآتي:

| ت | اسم الطفل | العمر / سنة | تفسيره الدلالي |
|-----|-----------|-------------|---|
| ١- | نور | ٧ | يجب علينا أن لا نأكل العصفور. |
| ٢- | فاطمة | ٦ | يجب أن لا نتكلم أثناء الأكل. |
| ٣- | دنيا | ١٤ | للضعيف قوهي ووسائل لا تقل عن قوة الأقوياء. |
| ٤- | محمود | ١٥ | الحرف الأول ألف هو الذي فتح فم الذئب |
| ٥- | نزار | ١٦ | العقل السليم في الجسم السليم وليس في الجسم الكبير |
| ٦- | جيان | ١٥ | العصفور لم يكن من قسمة الذئب |
| ٧- | ضحى | ١٤ | استخدم العصفور الكلمة المناسبة في الوقت المناسب |
| ٨- | كاروان | ٩ | الله أكبر من كل ظالم |
| ٩- | سارة | ٧ | تكلم الذئب فهرب العصفور، لذا كان عليه أن لا يتكلم. |
| ١٠- | مازن | ١٢ | دع الذئب يأكل العصفور فينتهي كل شيء. |
| | أحمد | ١٤ | العصفور أذكى من الذئب |

ويقول رايوند كاتل (إن دراسة الصفات السيكولوجية لنشأة شخص ما تجعلنا نتنبأ بما سيفعله هذا الشخص في ظروف معينة) هناك رجل إذن كان هناك طفل، وسرُّ الرجل يكمنُ في الطفل الذي كانه، ونستطيع أن نحصل على إجابات أكثر تنوعاً، ونقيس من هذه الإجابات شخصية الطفل أو الشاب، وهو شيء جيد أن

نخلق لهم فرصة للتأمل والتفكير، وأنا أهيّب بالسادة التربويون أن يدخلوا بعضاً من هذه القصص إلى مناهج الأطفال الدراسية في مراحلهم الابتدائية، لأنها أفضل بكثير من المواضيع القديمة البالية التي تمّ حشو القراءة الخلدونية بها، فهي في بدايتها فارغة من كل معنى وكأنتنا نعلم أطفالنا السخافة والترهات، فما معنى (في ريفنا بقر-فريقنا فاز) وفي نهاية القراءة الخلدونية مواضيع تكاد تكون سياسية وضعت لكي يرضع الأطفال ايدولوجية معينة (أنا أحب الجندي-شاهدوا شرطي المرور فسلموا عليه) ٢ والكتاب هو في طبعته الثالثة والأربعين، أي ما يقارب نصف قرن والمنهج لم يتغير، الدنيا كلها تتغير ونحن نغرق في بحرٍ من الجمود والتخلف، (وهاهو فرانسوا ليوتار واحد من أهم فلاسفة ما بعد الحداثة يحاول تبسيط المفاهيم فيكتب كتيباً يسميه الناشر بموافقة طبعاً (شرح ما بعد الحداثة للأطفال) وهو مجموعة مقالات بعث بها ليوتار إلى عدد من أصدقائه بغرض شرح مفهوم ما بعد الحداثة في محاولة تعليمية مبسطة) ٣

ولكن لماذا يحجم أدباؤنا عن كتابة أدب الأطفال؟ بعضهم يحجم لصعوبته، والبعض الآخر يعتقد خاطئاً بأن هذا الأدب لا يمنح الشهرة التي يرنون إليها أو أنها لا ترقى إلى مستوى طموحاتهم، ولكن أين هم من الدانماركي هانس كريستيان إندرسن ١٨٠٥-١٨٧٥ الذي ظلّ مهماً في بلده، زمناً طويلاً، رغم أنه كتب في أدب الرجلات ثلاثة كتب (في السويد-صور الظل-سوق شاعر) وكتب عدة روايات (الفنان المرتجل-واو تاء-مجرد عازف-البارونتان) وكتب مسرحية (ماذا يقول المتفرجون في المقاعد الخلفية) حتى صنع لنفسه مجداً ودخل التاريخ الأدبي من باب قلوب الصغار، ويقول عن نفسه (حكاياتي الخرافية هي للكبار كما هي للصغار في الوقت نفسه إذ الأطفال يفهمون السطحي منها بينما الناضجون يتعرفون على

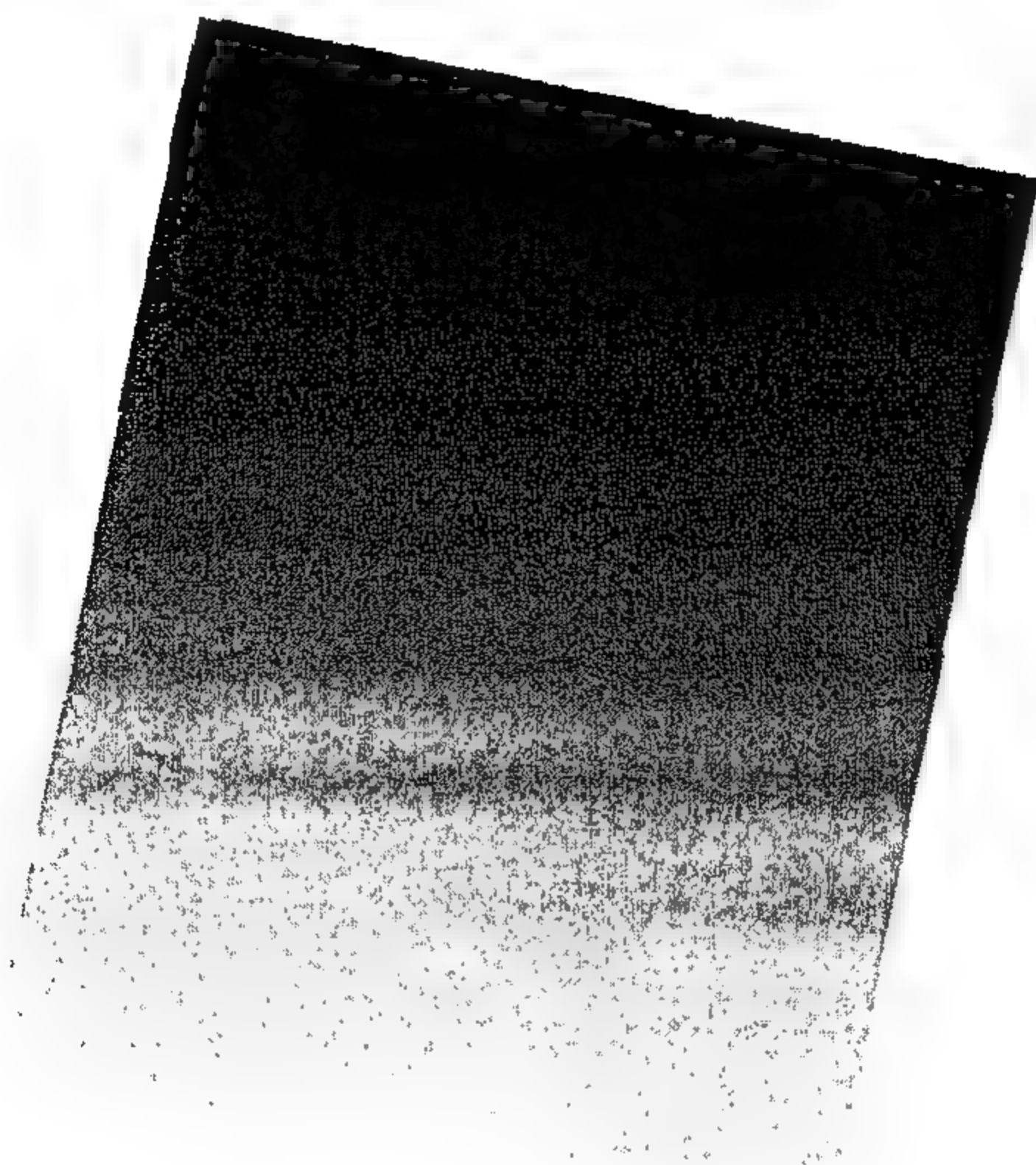


مقاصدها ويدركون فحواها) ٤ ولقد قرأت قصته كلاوس الصغير وكلاوس الكبير فوجدتها أكثر من ممتعة وأعطيتهما لأحد الفتيان فقرأها وسعد بها أيما سعادة، وقصص الأطفال هي غاية في الجمال وخاصةً عندما يقرأها الكبار لهم بصوت عال فيشعر الكبار بمتعة كبيرة من جانبين الأول بسبب نجاحهم في إمتاع الطفل المستمع، والثاني متعتهم الذاتية في الولوج إلى عالم الطفولة والبراءة الذي غالباً ما نفتقده، وعالم الطفولة هذا موجود في دواخلنا جميعاً كالنواة لا يكاد أحد يخلو منه، ومن هذه النواة يمكن الولوج بشفافية أكبر إلى الشخصية، وأنا أقول يمكننا التعرف على الآخر بصورة أوضح من خلال التعرف على طفولته بشكل قريب، وإذا ما تساءلنا لماذا يقبل الأطفال على مشاهدة أفلام الكارتون؟ هذا السؤال طرحته على عدة شخصيات فاجاب أحد الصغار نحب أفلام الكارتون لأنهم صغار مثلاً، أما الكبار فقال أحدهم لأن هذه البرامج هي الوحيدة التي يفهمونها لأنها لا تحتاج إلى كبير عناية لكي يفهمونها فتكفيهم الحركة ليضحكوا ويستمتعوا وكذلك بسبب تعاطفهم للمعرفة، فالطفل يكون عقله عبارة عن كاسيت تسجيل فارغ ونحن من نملؤه بما نريه من سلوكيات، وبما نسمعه من أصوات، فإن رأى حسناً حسنت شخصيته وإن رأى سيئاً ساءت، ومن شبَّ على طبعٍ شاب عليه، وكتب تولستوي (١٨٢٨-١٩١٠) عدداً لا يستهان به من القصص القصيرة للأطفال والأحداث، عدت من عيون الأدب العالمي، وهذا يعكس اهتمام الكتاب العظام بالأطفال، في حين يعتبر الآخرون، الخوض في هذا الأدب منقصة لهم تؤثر في مستواهم الإبداعي أو تقلل من منزلتهم الأدبية، إن اهتمام الكاتب بالأطفال، يرجع إلى طفولته الفلاحية، وإحساسه المرهف بثقل الفقر والجهل والإقطاعية كنظام اجتماعي متخلف.

من سيتجشم عناء ترجمة ما بعد الحداثة لأطفالنا؟ لعل بعض الكبار

يستفيدون منها وهم يشرحونها لأطفالهم.
متى سينزل شعراؤنا الكبار العظام من أبراجهم العاجية ويتذكروا أطفالنا ولو بقصيدة ربما هي الوحيدة التي ستبقى من شعرهم؟
شعراؤنا الكبار العظام - فيما بينهم فقط أو في أنفسهم فقط/ حيث لا تغادر أصواتهم القرية أو مدينة صغيرة وينحصر طموحهم في طبع كتاب مجاني ولو كان فحواه ترهات تصيب الرأس بالصداع، عند الاصطدام بعنوانه التقليدي الذي يؤطر النص ويحبس دواله، هذه دعوة لكم لتكتبوا لأطفالنا أيضاً، فقد كتب أحمد شوقي للأطفال ولم يسحبوا منه لقب أمير الشعراء، ولم يفز الدانماركي هانس كريستيان إندرسن بالشهرة والمال حتى كتب للأطفال، وهي أشهر منظمة عالمية لأدب الأطفال باسمه لتحكي لنا قصة كاتب ترحل يوماً من برجه العاجي ليمتع الأطفال، فاستمتع الجميع صغارا وكباراً...

- ١- البراغماتية: فلسفة المنفعة، ويعرفها البعض بالدراية بما ينبغي عمله، وتطلق عادة على مسألة التصرف بالشكل الذي يحقق المنفعة بحسب مقتضى الحال، وهو ما يدعى باللغة الشعبية (مصلحي) نسبة إلى الانتساب إلى المصلحة الشخصية فقط.
- ٢- أبو خلدون ساطع الحصري- مبادئ القراءة الخلدونية- للصف الأول الابتدائي- ط٤٣-٢٠٠٤-
- ٣- محمود العشيري- الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة- ميريت للنشر- ط١- ٢٠٠٣- ص٩،
- ٤- هانس كريستيان إندرسن- قصص وحكايات خرافية- دار المدى للثقافة والنشر- ٢٠٠٥- ط١- ترجمة دُنى غالي-



قراءة في دمي الذي سيضحك

محمد سيحو، فامسلو

مجموعة شعرية للشاعر الكردي حسن سليقاني بعد مجموعتيه المكتوبتين باللغة الكردية) (*hozanên sava* قصائد تحبو (شعر) عام ١٩٩٣ و (*balûlka ?ekire* خبز محلي بالسكر (قصص) عام ١٩٩٤. ان القسم الاكبر من قصائد هذه المجموعة مترجم من اللغة الكردية، وقد اجتهد مترجمها (ايما اجتهداد) وهو الشاعر نفسه، للابقاء على مكونات جملته الشعرية، وعدم الخروج من الجو الشعري العام للقصيدة، على الرغم من اننا نعلم ان الترجمة مهما ارتفع شأنها، فهي تغطط عن المحسنات ومواطن الجمال الكثيرة من حقوقها، حيث تمنع وتبقى في لغتها الام، أي لا تنتقل الى اللغة الاخرى (المترجمة اليها). فيما سيأتي سنحاول ان نتعرف ببعض مزايا القصيدة ال (سليقانية) حيث سنتوقف عند قصيدتين/ انموذجين (كاروخ- الثلج)، املين ان نتمكن من استشفاف اهم خواصها. في

قصيدة (كاروخ) حيث ان الظلام المدلهم، تتحول سياطه الى ضربات مؤلمة تشبه وقع حواف الخيل في سكينة الليل، واذا تتمثل طفلة كل هذا التوجس عبر جوع وشوق الى نبضات امها، هذا النص يكتنز الكثير من دلالات الخوف (رعب، ليل، حاف، خيل، صراخ) ولكن يبدو لنا ان هذا الاكتناز يصطفي كعاطفة بقت ملازمة للحالة الشعورية (اللحظة الزمنية) التي تريد ان تبسط القول فتقول: الليل كله رعب.

ولعل الهندسة البنائية (١) للقصيدة تختصر هذا الامر في هذا التنسيق المؤجل و المكرور: رعب الليل / كل الليل.

اما الحقل الدلالي (٢) الذي يعبر عن علاقة الشاعر بالوجود فلا يحتاج الى شيء سوى الاقرار بان المكان، العنصر الهام هنا، يغدو كل ارض كوردستان، حيث الطفولة الباكية و الحرمان و البؤس و كل مظاهر الشقاء على الرغم من ان الشاعر قد اوجد ما يشبه المكان التخيلي. ثدي ام؟! اما الانسان فيمثل كل الكورد مع صنوف حيواتهم (تشرذ، فقر، مرض..)

هذه الطفلة عنوانها صدر امها (ارض كردستان). ولكن علاقتها بالعالم الخارجى يتزيا بالعويل و الصراخ وهنا وظيفة طلبية، اما الام فتتجدد بالعطاء.

"ان العنوان عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن" (٣) و"الثلج" اختيار من قبل شاعرنا ليكون المعبر و المختزل للكثير مما يجول فى خاطره، ولعل العنوان هو من اهم ما يميز الوظيفة الشعرية التي تركز على الرسالة الموجهة "ان هدف الرسالة" بما هي كذلك، التشديد على الرسالة

لحسابها الخاص بها، هو ما يميز على الوظيفة الشعرية للغة" (٤).
ولعل دراسة بنيتها (الرسالة) تغدو من اهم ما يجب على الدارس ان
يتفحصها و يتأني امامها.

اذن، لماذا "الثلج" (٥)؟ وهل يتأهل ليكون مرجعاً افهامياً، نقبله على
جوانبه حتى نتعرف في كل قلبية او نقلة بتأثيرات معينة تتنطح لوظيفة
شعرية متأصلة؟

ان الثلج من حيث التداول العام، باعث على اغراء فريد، فهو ببياضه
مهيب، تترهل امامه النفس، لذلك تستسلم له حتى غدا ملجأ اسرارها وربما
افراحها؟!

ومن جهة اخرى فإنه يستل سيفه ويمنع الاخرين من الاتيان باية حركة،
غصناً كان ام طائراً، فهو بالرغم من نصاعته موحش و موغل في احتضان
المجاهيل.

ولكنه برغم هذا و ذاك، فلحياة الكورد ماثره خاصة، وتعامل حبي
معه، اذ حفرت عذاباتهم جيوباً في بياضه، جبالهم لا تفرح الا اثناء
تأوسمها بلونه، وكذلك كل نضالاتهم.. حتى ان هجرته المليونية كانت على
غفلة من هدأته وانضوائه على ارض لا تبالي بغطسة الظلم!

البنية الجمالية القصيدة:

يعتمد الشاعر منحى تجديدياً (غنائياً)، ان لم يكن على مستوى المعنى،
فعلى مستوى الشكل، حيث الثلج و تموضعه على مفاصل الاشياء، يلاً فم
الصخور ووجنات الاشجار، كما انه يدغدغ اعشاش الطيور وكتف الجبال

والجدران والسطوح:

ثلج..... ثلج

على الصخور والاشجار العارية

في اعشاش الطيور،

والجبال العالية

و كأننا به (الشاعر) مصيف (رائينا) و(خيزافا) و(بيكوفا) بعد استبداد
ثلجي، او يتعرف بما يتحرك (مة تين). حيث لا شيء... ثم تتوالى اسئلة
كثيرة حتى نصل الى المقطع الاخير، و الذي يستهل ب (الثلج) كما المقطع
الاول، وحيث ايقاع الخاتمة.

ثلج.. ثلج

على بقايا جدران الطين في رافينا و فوق سطوح خيزافا، بيكوفا

ثلج.. ثلج

لا الحجل يغادر ملجأه الحجري

ولا الايل الجبلي

المزهو باغصان رأسه،

يجرب مرتفعات "مه تين".

ولعل الجدول التالي يبين بنية النص وكذلك علاقة الشاعر
بالآخر "صديقه" التي تتسم بالاستفهام وأحياناً بالتعجب:

| الموجه | الرسالة | الموجه اليه |
|--------|---------|-------------|
| الشاعر | تعجب | قوچان |
| الشاعر | استفهام | قوچان |
| الشاعر | تعجب | قوچان |
| الشاعر | تعجب | قوچان |
| الشاعر | استفهام | قوچان |
| الشاعر | استفهام | قوچان |
| الشاعر | استفهام | قوچان |
| الشاعر | استفهام | قوچان |
| الشاعر | استفهام | قوچان |

بعد معاينة الجدول السابق، نلتمس طغيان الاستفهام، حيث تجلى ذلك في تأكيد الشاعر و عبر ضمير المتكلمين على ما له ولصديقه من ذكريات.. وهذا مناسب تماماً بعد عملية الاستفهام.

الوظيفة النزوعية:

وهي مركزة على الموجه اليه و تتمثل في النداءات، والتوسل، والفعل في الغير، والامر(٦).
وقد ظهر جلياً مخاطبة الشاعر صديقه (قوچان) بغية اعلامه بتحقيق ما في خواجه، ثم الوقوف معاً على اطلال يكاد الثلج يخفيها عن العين:
يا قوچان ؟

أمهموم، ملعون، ليل نهار؟

الوظيفة الادراكية او الارجاعية:

وهي مركزة على السباق، اى على الشخص (الشئ) الذى يجري الكلام عليه وتتمثل في مستويات كثيرة، تاريخية وجغرافية وثقافية وسياسية. وكما قلنا في المقدمة، فأن لظاهرة سقوط الثلج وقع خاص في نفوس الكورد، ولعل تاريخ وجود الجبل الكوردي حسم هذه المسألة منذ زمن طويل، لذلك اقترنت الاعشاش و الصخور و البيوت بالبياض في اوقات يعرفها الجميع، ولكن الصداقة الطويلة الامد خلق ما يشبه التآلف بين الجبلين والثلج!

اما الاسماء (راثينا و خيزاڤا و بيگوڤا و مةتين) فهي امكنة جغرافية تنتمي لكوردستان، ولعل "مه تين" يمثل احد مفاخرها. وكذلك فأن الالفاظ:

الصخور/ الاعشاش/ الثلج/ الحجل/ الملجأ الحجري/ الايل الجبلي... تنتمي الى الجبل.

وحين يجيب الشاعر على تساؤل اطلقه هو بذاته، مباركاً ذكرى صديقه، نعرف ان حجم الثلج:

باختناق صوت قبح

وعمق ساقى ايل

وشل جناحي غرنيق

وهذا يعبر عن انتماء ثقافي واحد، صاحب القصيدة (الشاعر حسن

سليفاني وهو موجه) وصديقه (قامته كاحدى سنديانات الجبل/ الشاعر
محسن قوضان) لذلك كان الجواب شعرياً (الرسالة، هنا، تقابل القصيدة).
اما في نهاية القصيدة فان كردستان تغدو كل الشاعر، دمه، حلمه...

بياض...ضباب

بندقية...خيمة

وهواء الثلج يسري

في دمي

في كردستاني.

و معلوم ان البياض يلوح بعنوان القصيدة "الثلج" و الضباب من اجوائه،
اما البندقية و الخيمة فترمز الى حالة الشاعر "ثيشمقرطة".

ونستنتج من ما سبق ان شعراء كردستان كانوا "پيشمقرگه" ايضاً، و
كانو يرفعون راية النضال عالياً.

و في المقطع الثالث فأن كردستان تغدو عروساً ظامئة، لكنها اسيرة
القمع والظلم:

آواه...

ما اتعسنا حينما تنام في قيدها

الحديدي،

الرصاصي،

الصخري،

و النرجس اقرب اليها من العين

و عريها الوحشي، مباح، مباح



في مسرح الاوغاد.
وكذلك ففي المقطع الخامس فأن الشاعر يخاطب الكورد عن طريق
صديقه كي ينهضوا ويبددوا الظلام ويحملوا "الظعينة" من دنس الغاشمين:
ها هو فستان العرس قد ارسله الله
اما ينهض موتى هذه الديار؟
لنكسوها ونرحم عريها
وتردم بركة العار.
الوظيفة التوكيدية: و" تنفع بشكل اساسي في اقامة الاتصال او تطويله
او قطعه، في التحقيق مما اذا كانت الدائرة تعمل، في لفت انتباه المحاور او
التاكيد من ان انتباهه لا يسترخي" (٦). وهي منتشرة في جسد القصيدة
كقول الشاعر:

ماذا يا قوچان..
ها هي افواج الضباب..
اما زلت تنتقي كلمات
لتلك العروس الظامئة..
معادلة بوزيمان (٧).

ويتم في هذه المعادلة من ادبية النص المدروس وذلك بواسطة تحديد
النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير، اولهما التعبير بالحدث أي
بالكلمات التي تعبر عن الحدث او فعل، وثانيهما التعبير بالوصف أي
الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما. ونحصل على النتيجة اذا تم

حساب نسبة النوع الاول الى النوع الثاني وللتبسيط يعوض الحدث بالفعل.

وعند حسابنا لهذه النسبة في هذين النصين تبين انها تقترب من الرقم (٢) وهذا يؤكد نتيجة مفادها ان النسبة كبيرة في النصوص الشعرية و صغيرة في نصوص النثر.

من كل ما سبق نستطيع ان نستطلع مزايا القصيدتين:

القصيدة الاولى (كاروخ):

١- قصيرة.

٢- لا تتحمل التقطيع.

٣- علاقة الشاعر مع الاخر علاقة غير مباشرة ويتوسم ذلك من العنوان.

٤- العنوان اسم له دلالة جغرافية (كاروخ) سواء اكانت مكانية لتحديد موقع ام بشرية لتمييز انساني.

٥- الموضوع مستوحى من الظروف (قمع، فقر..).

٦- تكثيف وهاج وومضات ملفتة، وشاح من الغموض الجميل والهادف.

٧- قصيدة حالة ولا تحمل الترصيع والتزيين.

٨- اللغة ذات ايقاع واحد تصويري (تخيلي) وهدفها توصيل وتوصيف حالة.

القصيدة الثانية (الثلج).

١- طويلة.

- ٢- ذات مقاطع متباينة.
 - ٣- علاقة الشاعر مباشرة وهناك مفاهيم ارجاعية واضحة تتمثل في التداخل التام، اضافة الى العنوان هناك تواصلات عديدة.
 - ٤- العنوان ظاهرة تلتبس بالعين ولها اسقاطات وارهاسات كثيرة متعلقة بالآخر، أي بعلاقة الشاعر معه، الآخر الذي هو الشاعر محسن قوجان وله مجموعة شعرية بعنوان (*befra li vèrê*)
 - ٥- الموضوع مستوحى من كتابة اخرى وذلك من عدة جوانب مع اضافات عديدة تتعلق بحالة الشاعر ورؤياه.
 - ٦- الميل الى مباشرة ظاهرة الصور الفنية منشورة بين جوانح النص.
 - ٧- وجود ترصيعات و تلميحات زمكانية ذات مد اليل نفسية و قومية كثيرة.
 - ٨- اللغة ممسقة في المقطع الاول و حوارية في المقطع الثاني و الثالث و الرابع، و تصويرية فجائية في المقطع الاخير.
- هدفها اضافة الى التوصيل والتوصيف، التحفز والتشوير.
- وبعد، نتمنى من الشاعر ان يواصل مسيرته الابداعية ونشد على يده و يدي صديقه (صديقنا) و الى مزيد من التوصل و العطاء.

الهوامش والمراجع:

- ١- الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة. جوزيف ثريم-ع ق ع-٩٣
- ٢- جدييات النص ا.د. محمد فتوح احمد- ع ف-٤٣-عام ٩٩٤-

ص ٢٩

٣- دوشيه - مدخل الى التحليل البنيوي المنصوص - مجموعة مؤلفين - ض ٤٣

٤- جاكسون - المصدر السابق.

٥- هناك مجموعة شعرية للشاعر محسن قوچان بعنوان: *Befra li*

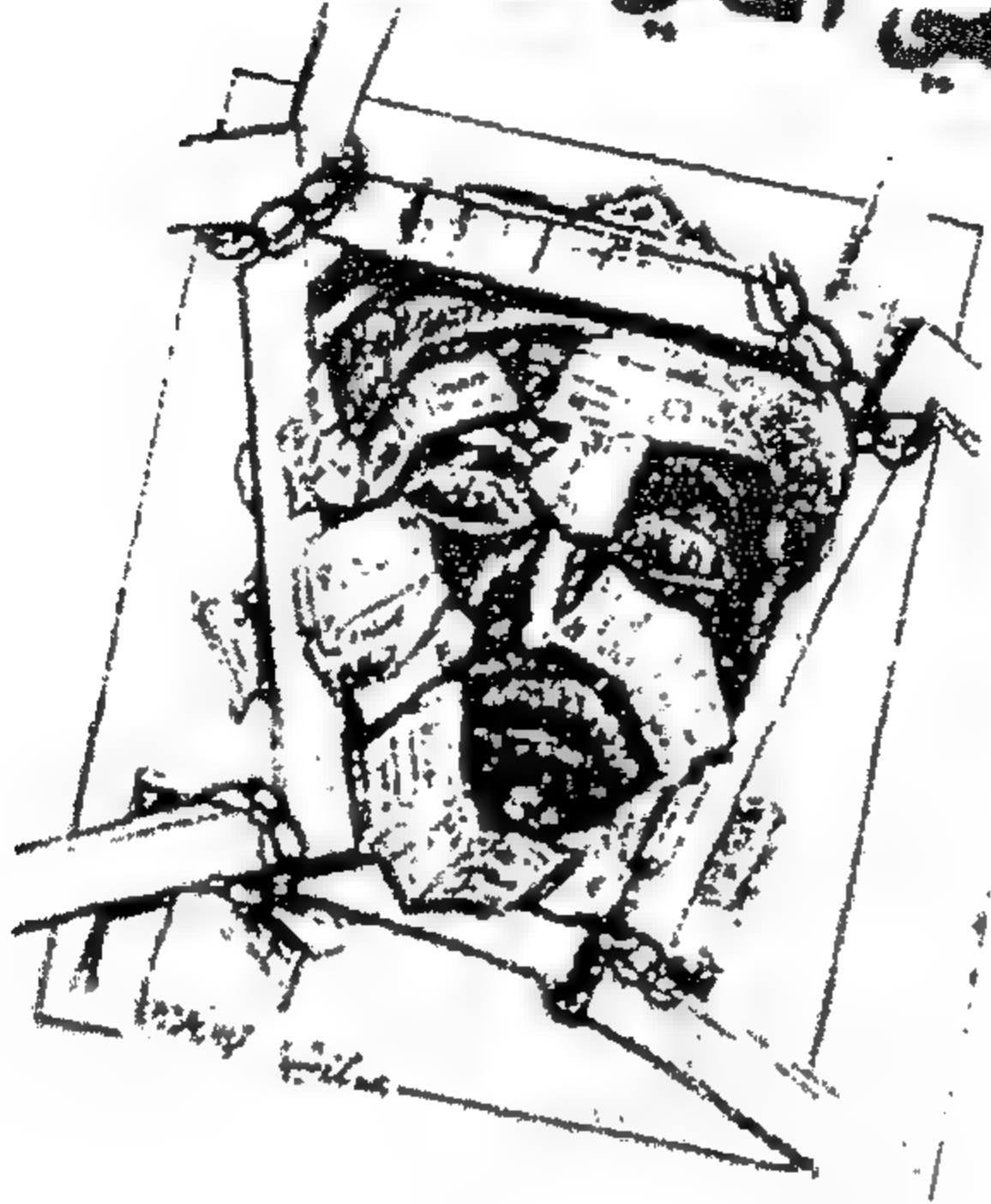
vêrê

٦- جاكسون - المصدر السابق

٧- الاسلوب: دراسة لغوية احصائية - د. صلاح مصلوح

حسن سليقاني

دهي الذي سيضحك



إشكالية العلاقة في

دهي الذي سيضحك

عبدالكريم يحيى الربيعاني

الإشكالية هي كيفية طرح مشكلة معينة، أو إعادة طرحها بصياغة جديدة، يقول فيرناند دي سوسير (لأنه في اللغة لا يوجد شيء سوى الفروق) ١ ، فمن الصعب أن نعرف كلمة أبيض ولا يتبادر إلى أذهاننا اللون الأسود، فعملية تعريف أي شيء هي بالأساس تمييز هذا الشيء عن الأشياء الأخرى المختلفة عنه، ولا يمكن أن يعني المعنى شيئاً دون ربطه بالخارج المحيط به، لذا سنتقي من النص وحدات قابلة للتحليل من خلال الوقوف على متتالية العلاقات بينها وبين الأشياء الأخرى، لكل لفظة، فكرة، ولكل فكرة علاقة بفكرة أخرى، فالأفكار علائق في الأذهان، والخلائق علائق في الفراغ، والأذهان إذا استمرت في الغوص في أعماق متتالية العلائق ستنتهي إلى فراغ، والخلائق لا تنفك عن متتالية الأفكار، والقصائد تتولد من مجموع هذه الأشياء، إضافة إلى أشياء أخرى.

حسن السليفاني في ديوانه (دمي الذي سيضحك) يجري عملية جراحية لاستنساخ ذاته في اللغة التي يريد أن يسمعنا من خلالها صوت دمه الضاحك والضحك والبشاشة تقلل من الفوارق بين الطبقات الاجتماعية، وتزيلها فيما لو كان الضحك نابعاً من الأعماق، من الدم البريء، النقي.

ففي قصيدة (المحراث-ص ٨):

كآثار المحراث
في الأرض البور
تبدو آثار سياط العدو
في صدري
في رقبتني
لكن هذا الرأس
أبى أن يركع في محراب الذل
لذا ودع الجسد بعز

١- العلاقات التبادلية والتقابلية والسببية في النص:

الابتعاد عن التأويل والتعليل تجعل من النص أكثر تماسكاً وتمسكاً بالخيال، والعبارة الأخيرة هي التي أغلقت النص (لذا ودع الجسد بعز) فالذي يأبى الركوع في محراب الذل لديه خيارات كثيرة، لكنه ينطلق من شعار (احرص على الموت توهب لك الحياة) و(فلا نامت أعين الجبناء) فالذل التي يأباه الشاعر أجبره على توديع الحياة، وفي قراءتنا سنربط بين النص والمعنى برابطة ذات اتجاهين مختلفين:

الأول: باعتباره حدث أو فعل ممكن الحدوث كصورة متخيلة في ذهن القارئ.

الثاني: باعتباره حدث أو فعل قابل للتأويل والتحليل والتفسير.
وهذين الاتجاهين مترابطين ومتصلين بشكل لا يقبل الانفصال، والعلاقة بينهما طردية، فكلما ازدادت فرص الاتجاه الثاني ازدادت فرص الاتجاه الأول، والاعتبار الأول يعتمد على الاعتبار الثاني بشكل رئيسي، فلا يمكن أن نتصور صورة معينة إذا لم يكن لها دلالة معينة وإشارة خاصة محددة إلى شيء معين بالذات، وكل شيء يرتبط بأشياء أخرى غير متناهية. والصور الوهمية التي يبدعها خيال الشاعر فيصوغها شعراً، هي نفسها التي يبدعها خيال القارئ وهو يقرأ من الدوال ما يشير إليها، ويجري عليها تبديل مستمر تبعاً لحاجة القارئ والإنسان في حياته اليومية يبدع خياله آلاف الصور الوهمية، عن مفردات يسمعها أو ينطق بها، ك(سيارة- قلم- حائط- نقود- جريدة- مرض.... الخ) وكل صورة من هذه الصور يجري عليها عملية انزياح ((displacement) لصالح صورة أخرى بسرعة هائلة، فالإنسان يقدر أن يرى كومة من الأشياء غير المرتبطة ببعضها، لمرة واحدة في ثانية واحدة ثم يبدأ يتذكر معظمها وربما كلها، لأنه أخذ صورة عنها وخبزها في ذاكرته، ولكن إذا ما استطاع أن يجد العلاقة التي تربط بين هذه الأشياء، من حيث أن كل شيء له علاقة بكل الأشياء، فإن الصورة ستكون أوضح وأكثر تركيزاً وترسباً في الذاكرة، وقبل جدولة النص سنبين العلاقة التبادلية والتقابلية والسببية بين معاني النص :

آثار المحراب - آثار سياط العدو = علاقة تبادلية

في الأرض البور - في صدري - في رقبتني = علاقة تقابلية
رأس - أبى - أن يركع = ودع الجسد بعز = علاقة سببية

والتبادل علاقة متبادلة بين نص وآخر أو صورة وأخرى، فالربط بين آثار المحراب وآثار سياط العدو سيعطي مخيال القارئ قدرة أكبر وفرصة أسنح بسبب جمالية العملية التبادلية، والعلاقة التقابلية هي جعل صورة متخيلة أكثر قبولاً في مخيال القارئ من خلال صورة اجتماعية تقابلها في الواقع، فصدر الإنسان الذي يسع قلبه ورقبته التي تحمل رأسه شبيهة بالأرض البور التي لا يرتجى منها شيء، أما العلاقة السببية فلكل نتيجة سبب، ولكل سبب نتيجة، فالزلازل سبب والهلاك نتيجة، وعطب المركب سبب الفرق، والنار سبب الدخان، ولكننا ونحن نذكر السبب والنتيجة معاً، ننسى أنه لن يبقى للقارئ شيء يفعل ويشوقه ويحفز خياله ويشحن ذهنه ويعطيه عدداً غير محدود من الصور كنتائج بحسب قدرة القارئ على التخيل، فالنار مثلاً لا تنتج الدخان فحسب، بل الطعام والحرائق وتصهر المعادن وتحرك العجلات... الخ، والدخان لا ينتج من النار فحسب، فنحن نرتقب السماء لتأتي بدخان مبين، عملية احتكاك بسيطة قد ينتج عنها دخن وهكذا.

٢-علاقات الأفعال المجدولة:

هل يوجد عالم بدون أفعال؟ وكيف سيكون شكله؟ اعتقد أنه عالم الأموات، فهم فقط الذين يعلمون مدى خطورة الحياة وأهمية الوقت فيها، وفي النص الأدبي وخاصة الشعري لا ينسب الفعل لفاعل واحد ومحدد بالذات، والأدب مانع من استخدام اللغة بحرية تامة وإلا طرد النص من أجناس الأدب كافة، وفي الشعر يزداد الحذر اللغوي وصولاً إلى درجة القلق الشديد والهذيان أحياناً،

مُنْتَهياً بنشوة وفرح لا يضاهيه فرح في لحظة إعلان ولادة نص جديد، وهناك من القراء ومن الكتاب والشعراء أيضاً من يقلل من أهمية الفعل لحساب الوصف، وهو تكلفٌ ينافي البساطة التي تتطلبها الأجناس الأدبية، وأفعالنا لا تنشأ من عقلنا الواعي لأن الدماغ يحتاج نصف ثانية لكي يجعلنا ندرك وجود مؤثر خارجي، فتنتج الأفعال من العقل اللاواعي خارج نطاق إدراكنا لكن الدماغ يحدث استجابته الواعية بأثر رجعي، مما يخلق انطباعاً بعدم وجود أي تأخر زمني على الإطلاق، وتضيق نصف الثانية لانعدام إحساسنا بها، كما تضيق منا الكثير من الأشياء البعيدة عن أحاسيسنا، ووعينا في نفس الوقت يقدر أن يرفض أي فعل ينتج عن العقل اللاواعي، باعتقاد وعينا أن هذا الفعل غير مقبول، وبالتالي فإن الإرادة الحرة ليست هي اختيارنا الواعي للقيام بأفعال بطريقة معينة وإنما هي اختيارنا الواعي لعدم القيام بعدد كبير من الأفعال التي تنتج من العقل اللاواعي، إذاً فالكاتب يختار الأفعال في انتقائية دقيقة جداً من خلال إهمال عدد كبير من الأفعال الأخرى

| ن | الأفعال | الفاعل | الدالة |
|----|---------|--|---|
| ١- | تبدو | الآثار (سياسات العدو/المحراث) وكل شيء يتحرك لا بد أن يترك أثراً تدلُّ على نوع حركته. | افتتاحية متأخرة حيث أن الأصل (تبدو آثار سياط العدو/كآثار المحراث)، والتقديم والتأخير يفيد الشكل الخارجي للنص والإيقاع أكثر من المعنى. |
| ١+ | | | |

| ت | الأفعال | الفاعل | الدلالة |
|----|---------|--|---|
| ٢- | أبى | الرأس (العقل المدبر للفرد / العقل السائد في المجتمع) والإباء ليس كالرفض لما فيه من رفعة النفس. | رفض بأنفة وهنا تتمركز عقدة النص وذروته. |
| ٣- | يركع | الرأس (كل مرتفع ينخفض بإرادة أو بغير إرادة في المكان والزمان المناسبين أو غير المناسبين) | الذل وعكسه الحياة الحرة والكرامة، وهنا يتهياً النص ويمهد للقارئ الوصول إلى النتيجة والحل. |
| ٤- | ودّع | الرأس (المتضامن جبراً مع الروح - الحياة) واللتان تنفصلان عن الجسد بانفصال الرأس عنه | الحل والنتيجة. |

٣- علاقات الأمكنة:

لكل شيء مكان ما ، لكل فعل مكان ما ، ولكل مقام مقال ، فما يصلح

في مكان ما قد لا يصلح في مكانٍ آخر، ولكل مكانٍ دلالة ما، أو دلالات كثيرة.

| ت | الأمكنة | دلالة |
|----|-------------|---|
| ١- | الأرض البور | عقيمة كمسند غير محشو |
| ٢- | الصدر | سورٌ يحيط بالقلب لحمايته، أي أن آثار التعذيب لم تنل من قلبه المؤمن المطمئن. |
| ٣- | الرقبة | هي التي تحمل الرأس، مركز القيادة. |
| ٤- | الرأس | هو الذي يحوي المخ مركز التفكير والتدبير |
| ٥- | الجسد | ثوبٌ جميل ترتديه الروح ولا بد لها من خلعه بهدوء أو تمزيقه بعنف. |
| ٦- | محراب الذل | محراب العز فيه الركوع والتذلل لله وفيه الطمأنينة والبشرى والأرزاق. |

٤- علاقات الاندماج النفسي بين الصورة والمفنى:

هذه الصور القاسية سريعاً ما ستلصق بمخيلة القارئ وتؤثر في ردود أفعاله تجاه هذا النص، ولكن توضيح أي صورة من هذه الصور سيعتمد على ربطها بالصورة التي سبقتها وكانت سبباً لها من جهة اليمين، وبالصورة التي جاءت لاحقة لها كنتيجة لهذه الصورة من جهة اليسار، ونص قصيدة (الثائر-ص ٩):

خيطوا شفتيه، وقالوا له:

- ما اسمك؟

-

- تكلم يا ابن الكلب؟

- بتروا يديه وساقيه، وقالوا له:

- هيا.. اذهب، اذهب، واعذرنا

-

- اذهب يا ابن الكلب

والصور الوهمية التي تبثها قصيدة (الثائر) هي:

١- شخص مسدود الفم.

٢- استجواب وتحقيق.

٣- شخص مقطوع اليدين والساقين.

| الصورة الأولى (سبب) - (الجذر) | صورة الحبس (الأصل) | الصورة الثالثة (نتيجة) - (الفرع) |
|--|--|---|
| شخص مفتوح الفم | (خبطوا شفتيه) مانع معنوي (تهديد - خوف) أو مانع مادي (حبس - منع النشر أو الكلام - تكميم وغلق الفم) | شخص مغلق الفم (صامت بإرادته ذو مقدرة على الكلام - أخرس فاقد القدرة على الكلام) |
| شخص آمن - شخص خائف ومطارد - إلقاء قبض - قيد - ضرب - سب وشتم. | (- ما اسمك / - تكلم) استجواب وتحقيق | فقدان الحياة ككل أو فقدان الحرية بالحبس |
| شخص سليم معافى ذا يدين قويتين وساقين طويلتين | (بتروا يديه وساقيه) شخص مقطوع اليدين والساقين | فقدان القدرة على الحركة والمناورة |



ه- العلاقة بين القارئ العاطل والقارئ الفاعل وتفصيل سرمة

الاستجابة الذهنية:

يلجأ الشاعر إلى الصورة كرمز للفكرة أو لعاطفة معينة تتعلق بموقف معين، أو لشرح رؤية مشوشة لأشياء بعيدة خارجة عن مدى الناظر، لأن الصور أقدر على كشف الانطباعات الآنية، عن العالم الخارجي بقسوته وعنفه، وعن العالم الكامن بصورة مرهفة اختبأت خلف الواقع والحقيقة، والصورة تشتق من العالم الخارجي، ثم يجري عليها خيال الشاعر معاملات بوساطة ما يمتلكه من حس موسيقي في اختيار الحرف المناسب واللفظة المتناسقة مع النغم التصاعدي أو التنازلي لنسق القصيدة، وتأتي الصورة من عقد الشاعر لتشبيهات كما في قوله:

كآثار المحراث

في الأرض البور

تبدو آثار سياط العدو

في صدري

في رقبتني

ابتعد عن التعليق على الصورة، وكما أوعز غوبلز وزير دعاية هتلر لمرؤوسيه بأن ضمان انتشار الخبر بأفضل شكل يتوجب نشره دون تعليق يكشف للمتلقي مدى تحيز المصدر، فالدال أو الخبر أو الصورة تكون أقرب للصدق وللحقيقة ولخيال المتلقي وأقرب لتنشيط ذهن المتلقي، الصورة تلمح بالتعذيب ولا تصرح به مباشرة، فذكر لفظة تعذيب أو ما يرادفها في النص

كان سيتكفل بطرد أي لحظة شعرية عن النص، والتلميح هذا يمنح المتلقي صورة ناقصة تستدعي ذهن المتلقي لإكمال الصورة بأي شكل يتناسب ونمط تفكيره، كحجرة تسقط في بحيرة راكدة، تشير عددا من الدوائر الصغيرة التي تكبر شيئاً فشيئاً ثم تتلاشى في الفراغ ملتحقة بآلاف وملايين الأفكار والصور والدوائر السابقة.



١ ولیم رای-المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية-ترجمة
د. یوئیل یوسف عزیز-دار المأمون-بغداد-١٩٨٧-ص، ١٦٤

الفهرست

- إشكالية السردى و الثقافى فى رؤىا الحكاية
قراءة فى قصص من بلاد النرجس ا. د . محمد صابر عبيد ٥
- السليفانى بين هواجس اللغة وصناعة المشهد
قراءة نقدية فى مجموعة ليلة المطر فدان ادم ٥٥
- تنوعات الخطاب فى قصة ليلة المطر عبدالكريم يحيى الزيبارى ٧٩
- قراءة تحليلية فى بانوراها
(انور محمد طاهر) القصصية عبدالخالق سلطان ٩٣
- الاطار الزمنى فى رواية
(البحث عن الاب المفقود) عبدالخالق سلطان ١٠٧
- السرد بالتشكيل .. قراءة فى قصة تيلي صالح القصيرة
(اللوحة القائمة) خليل شكرى هياس ١١٧

موضوعة الحلم ما بين التسميت و التمظهر
لدى القاص عصمت محمد بدل د. عشتار داود ١٢٩

جذنة القصة الكردية و مزايا الحداثة في
((قصص من بلاد النرجس)) عبدالكريم الكيلاني ١٤١

ثنائية الحرب والحب في رواية
گولستان و الليل يونس احمد ١٤٩

قراءة شعرية في نصوص قصصية
حول مجموعة ليلة المطر محمد بدر الدين البدري ١٥٥

من دفتر الانتفاضة
شهادة على دور المثقف الملتزم فدان آدم ١٦١

أطفالنا في ما وراء الحداثة عبدالكريم يحيى الزيباري ١٦٩

قراءة في دمي الذي سيضحك محمد شيخو: قامشلو ١٧٧

إشكالية العلاقة في دمي الذي سيضحك
عبدالكريم يحيى الزيباري ١٨٩

ژوہشانین

ٲٲکھتیا نقیسہرین کورد - دھوک

- ۱- نقیڑھک مہستانہ ل دۆر گونبہدا جزیری / قہکولین . د. فازل عومہر ۲۰۰۴
- ۲- خہونین تازی / ھہلبہست ، روخوہشی زیفار ۲۰۰۴
- ۳- وەغەرەک د نھینین دەقی دا / رەخنە و قەکۆلین ، یاسرئ جەسەنی ۲۰۰۴
- ۴- بیاقئ خواندنئ / قەکۆلین ، جەلال مستەفا ۲۰۰۴
- ۵- لہەر دەرەزینکا ٲٲکستان / خواندنن وٲڑھیی ، سەلام بالایی ۲۰۰۴
- ۶- خواندنکەھا برسیکرنئ / چیرۆک ، صدیق حامد ۲۰۰۴
- ۷- ھزر و دیتن / ھزر و رەوشەنبیریا گشتی ، د. عارف حیتو ۲۰۰۴
- ۸- چەند رٲیہک بۆ دەقی / قەکۆلین ، صبیح محمد حسن ۲۰۰۴
- ۹- بەرپرەرکئ وندا ژژیانناما سەلیمئ نەسەرئ / چیرۆک ، نەنور محمدەد تاهر ۲۰۰۴
- ۱۰- چەند خواندنەک شیوہکاری / قەکولین، ستار علی ۲۰۰۵
- ۱۱- ژانین سیناھیی / رۆمان، تحسین نافشکی ۲۰۰۵
- ۱۲- قصص من بلاد النرجس / قصص کوردیہ مترجمە، حسن سالیقانی ۲۰۰۵
- ۱۳- دەقین رەخنەیی / کومەلە ووتار، ھوشەنگ شیخ محمد ۲۰۰۵
- ۱۴- گەریانەک دناف باغئ نەدەبی کوردیدا / رەشید فندی ۲۰۰۵
- ۱۵- سوتنگەھ / رۆمان، بلند محمد ۲۰۰۵
- ۱۶- سیاپوشئ ژیماری / چیرۆک، د. فازل عمر ۲۰۰۵
- ۱۷- شانویا ھەقچەرڅ / سیار تەر ۲۰۰۵
- ۱۸- قیان د دەمەکئ ژاندار دا / رۆمان، محسن عبدالرحمن ۲۰۰۵
- ۱۹- تەکنیکا قەگٲرانئ د کورتە چیرۆکین فازل عمر ی دا ۲۰۰۵



- ۲۰- میڤری و کهفوک / وەرگیڤران ژ روسی د. عبدی حاجی ۲۰۰۵
- ۲۱- ههژده چیقانوکیڼ جیهانی ل دۆر گورگان / فولکلوری جیهانی وەرگیڤران ژ
عهره‌بی / محمد عبدالله
- ۲۲- روسته‌مێ زالی، فلکلور، د. عارف حیتو، چاپا دووی، ۲۰۰۵.
- ۲۳- شهینا چیاپی سپی، چپروک، نزار محمد سعید، ۲۰۰۵.
- ۲۴- جه‌مه‌ری سی، کورته چپروک، خالد صالح، ۲۰۰۵.
- ۲۵- نه‌ی رۆژ نه‌چه ئافا، یه‌خشان، سه‌لام بالایی، ۲۰۰۵.
- ۲۶- ژ ره‌وشه‌نبیریا کوردی، فه‌کولین / کوتارا، ناجی طه به‌رواری، ۲۰۰۵.
- ۲۷- زاروکیڼ جیهانا ناشتی و ناشوی - هزرقان ۲۰۰۵.
- ۲۸- دهوک دسه‌ربوراندا - صدیق حامد ۲۰۰۵.
- ۲۹- جاک دریدا و هه‌له‌وشاندن - د. فازل عمر ۲۰۰۵.
- ۳۰- داویا شه‌رفانه‌کی - عصمت محمد بدل ۲۰۰۵.
- ۳۱- پیلین ره‌خنه‌یی - ره‌خنه و فه‌کولین، نعمه‌ الله حامد نه‌یلی ۲۰۰۵.
- ۳۲- ده‌ما هه‌شتا گیانه‌وه‌ر دشیان باخن - چیقانوکیڼ ملی، حجی جعفر - ۲۰۰۵
- ۳۳- به‌ر ب ده‌قی خومالی - ده‌ق و ره‌خنه، ئیبراهیم نه‌حمه‌د سه‌ۆ - ۲۰۰۵
- ۳۴- می‌میتیکس - ژ هزرکرنی تا‌کو ئایدیۆلۆجیاپی - فاضل عمر - ۲۰۰۵
- ۳۵- که‌لتور ... ناسیونالزم و نه‌ره‌بکرن، عه‌بدال نوری عه‌بدال ۲۰۰۵
- ۳۶- په‌یقین بی په‌رده، چه‌ند فه‌کولینین ره‌ختا نه‌ده‌بی نه - عه‌بدالخالق سلطان ۲۰۰۵
- ۳۷- نقستن د چاقین نیرگری دا، هه‌له‌به‌ست ، به‌شیر مزیری - ۲۰۰۵

- ٣٨- ژ فەلسەفا بەرخۆەدانئ، ھۆزان - رەمەزان عیسا ٢٠٠٥
- ٣٩- ئەوئ دژى ھەميا، چيروۆک - صبيح محمد حسن ٢٠٠٥
- ٤٠- نزيارگەري - دەرازينکەک دەستیکی - فاضل عمر ٢٠٠٥
- ٤١- بيست سال و ئيقارەک - رۆمان - سەبرى سايقانى ٢٠٠٥
- ٤٢- دەرجوون ژ دەستەلاتا ماناي - خواندەنەک - ھوشەنگ شەخەمەد ٢٠٠٥
- ٤٣- ژ چيروۆکين مللي يين کورت - جەميل شيلازى - ٢٠٠٥
- ٤٤- جواهر المبدعين - اسماعيل بادى ٢٠٠٥
- ٤٥- ديمەني پەچنى - کورنە چيروۆک - کيفى عارف ٢٠٠٥
- ٤٦- ھەلبەستين سەلمان کوفلى - سەلمان کوفلى ٢٠٠٥
- ٤٧- کەقالەکئ رويس - ھەلبەست - سکري شەھباز ٢٠٠٥
- ٤٨- دەولەت و عشقەکا کەقنار - ھەلبەست - دەيکا دالياني ٢٠٠٥
- ٤٩- شەقین بئ خەو - ھەلبەست - بەيار باقى ٢٠٠٥
- ٥٠- نازراندنا بەندەمانئ - ھزرقان ٢٠٠٥
- ٥١- چاخئ رۆژ د پەيقيت - ھەلبەست - شەمال ئاکرەيى ٢٠٠٥
- ٥٢- دوو چەمکين ھاقيبوون ياخييوون - ئەمين عبدالقادر ٢٠٠٥
- ٥٣- فين و زين - صبحى مراد ٢٠٠٥
- ٥٤- دەفتەرا بئ گوننەھيئ - ھەلبەست - عبدالرحمن بامەرنى ٢٠٠٥
- ٥٥- چەند فەکوولينەکين زمانەوانى - عبدالوهاب خالد ٢٠٠٥
- ٥٦- ھيقي ، خەم و مرن - طيب دەشتانى - ھەلبەست ٢٠٠٥
- ٥٧- زيندانا بچوک - عزيز خەمجين - ھەلبەست ٢٠٠٥
- ٥٨- عشق د بەھەشتەکا يوتوبياني دا - ھەلبەست - مصطفى سليم ٢٠٠٥
- ٥٩- ئەزئ د ھەمبئزا ھەناسين تەدا - چيروۆک - اسماعيل مصطفى ٢٠٠٥
- ٦٠- جە د رۆمانا کوردى يا دەفتەرا بەھدينان دا- رەمەزان جەجى قادر ٢٠٠٦
- ٦١- رايە گشتى (تیکەھ-گرنکی-چیکرن-گوهورين-رککين زانستين پيقانى)،

قه‌کولین، مسلم باتیلی ۲۰۰۶

- ۶۲- هه‌لبه‌ستین ره‌نگین، هه‌لبه‌ست، و - ژ نه‌لانی ته‌نگه‌زاری مارینی ۲۰۰۶
- ۶۳- ته‌قنکه‌را کورد، هونه‌رمه‌ندا به‌رزه‌وه‌رگی‌ران: مسعود خالد ۲۰۰۶
- ۶۴- فه‌ره‌ه‌نگا نه‌دیپ و نه‌قیسه‌ریت ده‌قه‌را به‌هلینان، وه‌سفی جه‌سه‌ن ردینی ۲۰۰۶
- ۶۵- شه‌فا فریشه‌ره‌فین، چیرۆک، اسماعیل هاجانی ۲۰۰۶
- ۶۶- گولۆکا ئالزیای، ئیدییه‌مین کوردی، خالد صالح ۲۰۰۶
- ۶۷- نه‌قیزه‌کا بارانی، هه‌لبه‌ست، هه‌فال فتدی ۲۰۰۶
- ۶۸- رۆژ، هه‌لبه‌ست، هشیار محمد حسن ریکانی ۲۰۰۶
- ۶۹- ئایرده‌یین قیانی، هه‌لبه‌ست، بلند محمد ۲۰۰۶
- ۷۰- ده‌ردی نه‌قینی، (نوقلیت) یونس احمد ۲۰۰۶
- ۷۱- نه‌فسانه‌یا سترانین بنده‌ستین، نجیب بالایی ۲۰۰۶
- ۷۲- خه‌ونه‌کا نه‌مریکی (کومه‌کا جیرۆکین عه‌زیز نه‌سین) و: خه‌یری بوزانی ۲۰۰۶
- ۷۳- هه‌زینه‌ک د زمانی کوردیلان، ره‌شید فتدی ۲۰۰۶
- ۷۴- خانی ماموستایی سینه‌مین، مهم شه‌ره‌ف ۲۰۰۶
- ۷۵- ژ ئاواژین جوانی، هه‌لبه‌ست، ناجی طه‌ به‌رواری ۲۰۰۶
- ۷۶- جه‌ند به‌لگه‌یین تایبه‌ت ل دور کوردان، د. صلاح هروری ۲۰۰۶
- ۷۷- مه‌شا بوکان، هه‌لبه‌ست، هیقی به‌رواری، ۲۰۰۶
- ۷۸- نه‌و زه‌لامی دگه‌ل خو ژیک جودا، ده‌قین شانوی، سیار تمر صدیق. ۲۰۰۶
- ۷۹- په‌لین عه‌شقی، رۆمان، درباس به‌سته‌فا ۲۰۰۶
- ۸۰- شه‌قین سار، رۆمان، جه‌سه‌ن ئیبراهیم، ۲۰۰۶
- ۸۱- هوزان بو ده‌لالی، هه‌لبه‌ست، خالد حسین ۲۰۰۶
- ۸۲- بالولکا شه‌کری، چیرۆک. جه‌سه‌ن سلیقانه‌یی، ۲۰۰۶
- ۸۳- جه‌یرانوک نامه‌یین نه‌قینداران، فولکلور، ادیب عبدالله ۲۰۰۶
- ۸۴- مرن د قشله‌یا پادشاهی دا، چیرۆک. محسن عبدالرحمن ۲۰۰۶

- ٨٥- چيقانوكا گايي سور، فولكلور، جهميل محمەد شيلازي ٢٠٠٦
- ٨٦- سەلوا ھيژ بەلايسكە، ھەلبەست، لوقمان ناسەي ٢٠٠٦
- ٨٧- بليجان، رۆمان، پەرويز جيهاني ٢٠٠٦
- ٨٩- قەگەر، رۆمان، شاھين بەكر سورەكلي ٢٠٠٦
- ٩٠- قەدەرە من، ھەلبەست، سەلمان شەيخ مەھي ٢٠٠٦
- ٩١- بېھنەشك، فولكلور، محمەد حەسەن بێنقي ٢٠٠٦
- ٩٢- ئارمانج، ھەلبەست، سەبەريا ھەكاري ٢٠٠٦
- ٩٣- باكوورئ دل، ھەلبەست، دلشا يوسف ٢٠٠٦
- ٩٤- خەونەكا بێنەقشي، كورنە چيروۆك، عەسەت محمەد بەدەل ٢٠٠٦
- ٩٥- نەينين خامەي، ھەلبەست، سەبەري نەيلي ٢٠٠٦
- ٩٦- ھەناسەك د پەرستگەھا شەريلا، خواندنين وئەھي، سەلام بالايي ٢٠٠٦
- ٩٧- شورەشين بارزان، حەيدەر مەليني ٢٠٠٦
- ٩٨- عەشقا مە چرايەكئ زەرەدەشتي يە، چيروۆك. اسماعيل مصطفى ٢٠٠٦
- ٩٩- تەنەستان، شعر، كمال سايقانهيي ٢٠٠٦
- ١٠٠- روستەمئ زال، چيروۆك، حاجيئ جندئ ٢٠٠٦
- ١٠١- مقالات نقدية في نصوص كردية، مجموعة مقالات، ٢٠٠٦



101

97
9
78

Bibliotheca Alexandrina



0696316

کردستان
دهوك

2006

کتابخانه ملی

